



KIRA LESKINEN  
SCANOGRAPHS

/

Taiteen maisterin opinnäytetyön kirjallinen osa  
Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu  
Valokuvataiteen koulutusohjelma  
kevät 2016

SISÄLLYS

JOHDANTO

- 1. TEOREETTINEN KEHYS:  
VALOKUVA JA ABSTRAKTIO
  - 1.1. Abstraktista valokuvasta
  - 1.2. Vieraannutus
  - 1.3. Valokuvan materiaalisuudesta
  - 1.4. Varhainen abstrakti valokuva
  - 1.5. Timo Kelaranta
  
- 2. PYYHKÄISEVÄT TALLENTAJAT
  - 2.1. Anttosen liukuva suljin
  - 2.2. Kopiokonetaiteesta skanografiaan
  
- 3. OMA TAITEELLINEN TYÖ:  
SKANOGRAFIT
  - 4.1. Lähtökohta
  - 4.2. Tekniset valinnat
  - 4.3. Värit
  - 4.4. Muodot ja materiaalit
  - 4.5. Teosten nimeäminen
  
- 4. TEOSTEN ESITYS
  - 5.1. Näyttely
  - 5.2. Kokeelliset esitysmuodot
  - 5.3. *Scanographs*-valokuvakirja

LOPPUPÄÄTELMÄT

LÄHTEET

## JOHDANTO

Taiteen maisterin opinnäytetyössäni käsittelen abstraktia valokuvaa sekä tasoskannerin avaimia mahdollisuuksia taiteellisen työskentelyn välineenä. Työni taiteellinen osa muodostuu 44 sivuisesta pehmeäkantisesta *Scanographs*-nimisestä valokuvakirjasta, josta on olemassa 50 kappaaleen numeroitu ja signeerattu editio. Kirja sisältää yhteensä 17 ilmaisultaan abstraktia kuvaa, jotka olen toteuttanut tasoskannerin avulla. Tekniikka on nimeltään *scanography*, vapaasti suomennettuna *skanografia*. Puhuessani yksittäisistä skanografia tekniikalla toteutetuista kuvista, käytän termistä lyhennettyä muotoa *skanografi*.

Opinnäytetyöni kirjallisessa osassa keskityn abstraktiin valokuvaan ja skanografiaan, ja nostan esille erityisesti omaan työskentelyyni kytkeytyviä käsitteitä, tekijöitä ja tekniikoita. Abstraktin valokuvan yhteydessä pohdin valokuvan ja ei-esittävyyyden näennäistä ristiriitaa, valokuvan materiaalisuutta ja sen herättämiä kysymyksiä, sekä esittelen alunperin kirjallisuusteorian piirissä syntyneen *vieraannutuksen* käsitteen, joka voisi mielestäni olla sovellettavissa myös abstraktiin valokuvaan. Skanografian kohdalla taas vertaan käyttämäni tekniikkaa ja työskentelymetodeja niin Alvin Langdon Coburnin *Vortographs*-sarjaan ja Lazlo Moholy-Nagyn fotogrammeihin kuin kopiokonetaiteeseen ja Petri Anttosen *liukuvalla sulkimella* toteuttamiin *aikasarjavalokuviin*. Näiden ohella kirjoitan vielä erikseen valokuvataiteilija Timo Kelarannan teoksista ja niiden suhteesta omiin teoksiini ja työskentelyyni.

Kirjallisen osan loppupuolella syvennyn avaaman opinnäytetyöni taiteellisen osan muodostavan skanografi-teossarjan vaiheita ja taustoja. Käyn läpi työskentelyprosessiani, sekä tekemiäni väreihin, muotoihin ja materiaaleihin liittyviä valintoja. Paneudun myös abstraktien teosten ja nimeämisen väliseen problematiikkaan. Viimeisessä kappaleessa pohdin teosteni mahdollisia tulevia esitysmuotoja, kerron jo tekemistäni esitysmuotoihin liittyvistä kokeiluista, sekä erittelen opinnäytetyöni taiteellisenä osana toteuttamani *Scanographs*-kirjan tekoprosessia ja lopputulosta.

TEOREETTINEN KEHYS:

1. VALOKUVA JA ABSTRAKTIO

1.1. Abstraktista valokuvasta

Taiteessa abstraktio merkitsee ei-esittävää – teosta, joka ei pyri kohti mitään itsensä ulkopuo-  
lista kohdetta, ei viittaamaan ulkopuoliseen todellisuuteen. Äärimmilleen vietyä abstrakti teos  
sisältää vahvan itsenäisyyden suhteessa realimaailmaan ja viittauksen ainoastaan itseensä. Valo-  
kuvan kohdalla abstraktio nähdään usein monimutkaisempana käsitteenä, jopa paradoksina, sen  
muista kuvataiteen muodoista poikkeavan todellisuussuhteen vuoksi. Tätä valokuvan ja todelli-  
suuden välistä erityistä suhdetta kuvataan usein kahden käsitteen, *indeksisyyden ja jäljen* kautta.

Valotuksessa syntyvä jälki on valokuvan alkupiste, joka muodostaa valokuvalle sen *materiaalisen*  
*ytimen*.<sup>1</sup> Toisin kuin maalaus tai veistos, valokuva tarvitsee ulkopuolisen todellisuuden, josta  
kuvan on mahdollista nousta esiin. Jopa silloinkin kun valokuva on toteutettu ilman kameraa,  
vaatii se valon joka jättää jäljen. Tästä syystä, olipa valokuva sitten visuaalisesti miten ei-esittävä  
tahansa, ei todellisuus silti koskaan tyystin hellitä siitä otettaan. Valokuva voi häivyttää, se voi  
hämätä, mutta ei täysin paeta tai kieltää omaa alkuperäänsä.

Indeksisyyden ja jäljen ohella abstraktista valokuvasta puhuttaessa on hyvä nostaa esille ikoni-  
suuden käsite, jolla tarkoitetaan kohteen ja siitä otetun valokuvan samankaltaisuutta. Ikonisuus  
voi tulla indeksisyyden mukana, mutta näiden kahden välillä ei ole mitään välttämätöntä suh-  
detta.<sup>2</sup> Valokuva voi olla läpeensä indeksinen, olematta kuitenkaan ikoninen, mikä mahdollistaa  
visuaalisesti abstraktin valokuvan olemassaolon.

1            Seppänen 2014a, 8.

2            Seppänen 2014a, 88.

Kirjassa *The Art of Abstract Photography* (2012) Gottfried Jäger jakaa abstraktin valokuvan kolmeen eri kategoriaan. Ensimmäinen näistä kategorioista on *näkyvän abstrahointi* (*abstraction of the visible*). Sen alaisuuteen kuuluvat kuvat etsivät totutusta poikkeavia katsomistapoja ja keskittyvät korostamaan muodon eriskummallisuutta. Todellisuuden haastamiseen pyrkivästä muotokielestään huolimatta nämä kuvat jäljittelevät kuitenkin edelleen ulkoista todellisuutta. Jägerin toinen kategoria on *näkymättömän visualisointi* (*visualization of the invisible*). Nämä kuvat keskittyvät ihmissilmälle näkymättömän tai piilotetun näkyväksi tekemiseen erilaisten optisten tekniikoiden avulla. Monet näiden kuvien tuottamiseen käytetyistä tekniikoista, kuten röntgen ja lämpökamera kehitettiin alunperin tieteellisiin tarkoituksiin, ei taiteen välineeksi. Kolmatta ja viimeistä abstraktin valokuvan kategoriaa Jäger nimittää *puhtaan näkyvyyden materialisatioksi* (*materialization of pure visibility*). Tämän kategorian kuvat edustavat itsenäisintä abstraktin valokuvan muotoa, jossa kuvalla ei ole enää varsinaista itsensä ulkopuolista kohdetta. Valokuva supistuu ytimeensä, valon jättämään jälkeen ja sen kautta syntyvään ei-esittävään kuvaan.<sup>3</sup>

Jägerin kolmijaossa oma skanografi-sarjani sijoittuu ehdottomasti viimeiseen kategoriaan. Mustavalkoiset ja värilliset tasoskannerilla toteutetut teokseni eivät sisällä ulkoista referenssiä vaan koen, että kuvien alku- ja päätepiste löytyvät teoksista itsestään. Minulle keskeistä on lopullinen kuva – sen sisältämä sommittelu ja visuaalinen tuntuma, mutta toisaalta minua kiehtoo myös todellisuudesta etääntyvän visuaalisen kielen saavuttaminen nimenomaan valokuvan keinoin. Aivan kuten Lyle Rexer toteaa, valokuvan viehätys on siinä, ettei se ainoastaan näytä meille miltä maailma näyttää, vaan miltä se näyttää valokuvattuna: rajattuna, pysäytettynä ja abstrahoituna.<sup>4</sup>

3 Jäger 2012, 33.  
4 Rexer 2009, 17.

1.2. Vieraannutus

Ennen kuin jatkan valokuvan materiaalisuudesta, otan ensin esille vielä yhden käsitteen joka voisi mielestäni olla sovellettavissa abstraktiin valokuvaan. Tämä käsite on kirjallisuusteorian puolelta peräisin oleva *vieraannutus* (englanniksi *defamiliarization*, alkuperäinen venäläinen sana *ostranenie, остранение*). Itselleni termi on tuonut uudenlaista näkökulmaa abstraktion ja valokuvan suhteeseen sekä toiminut ajatteluani selkeyttävänä työkaluna valokuvateorian käsitteiden rinnalla.

Venäläinen kirjallisuusteoreetikko Viktor Shklovsky esiteli terminsä alunperin vuonna 1917 kirjoittamassaan esseessä *Art as Technique* pyrkiessään tekemään eron runollisen ja käytännöllisen kielen välille. Tämä jako on mielestäni käyttökelpoinen myös valokuvaa tarkasteltaessa, sillä valokuva taipuu muista kuvataiteen muodoista poiketen sekä käytännölliseen että runolliseen muotoon; niin tieteen kuin taiteenkin välineeksi. Sisällöllisten seikkojen sijaan Shklovsky korosti termillään havainnon merkitystä. Hän määritteli vieraannutuksen ilmaisukeinoksi, jonka tarkoituksena on haastaa tavanomainen käsitys- ja havainnointitapa esittämällä tutut asiat epätavanomaisesta tai kummallisesta näkökulmasta.<sup>5</sup>

Parhaana esimerkkinä vieraannutuksesta Shklovsky mainitsee runouden. Käytännöllisen kielen pyrkiessä välittämään asiat mahdollisimman selkeästi ja suorasti, runollinen kieli tekee päinvastoin. Se käyttää kielikuvia ja konnotaatioita, leikittelee riimeillä ja rytmeillä sekä tarvittaessa se voi jopa käyttää kieltä kieliopillisesti väärin. Runollisen kielen ominaisuudet tekevät runon viestin ymmärtämisen vaikeammaksi, mutta samalla ne myös pakottavat lukijan hidastamaan ja ajattelemaan – tuntemaan, kyseenalaistamaan, maistelemaan sanoja ja päästämään irti totutusta

5 Shklovsky 1917; 1989, 778.

havainnointitavasta.<sup>6</sup> Tämä ajatus sopii hyvin yhteen myös abstraktista valokuvasta puhuttaessa, sillä abstrakti valokuva haastaa sekä kuvaajan, katsojan, että koko ilmaisuvälineen.

Toimiessaan runollisen kielen tavoin valokuva etäännyttää katsojan kuvan alkuperäisestä kohteesta. Valo, sommittelu, raja-  
us, kuvakulma, samoin kuin valokuvan pysähtyneisyys ja kaksiulotteisuus ovat joitain niistä valokuvan ominaisuuksista, jotka mahdollistavat kohteen tai näkymän vieraannuttamisen. Pisimmilleen vietyä vieraannutuksen käyttö valokuvassa johtaa abstraktiin valokuvaan. Indeksisyys vuoksi valokuvalla on kuitenkin, toisin kuin esimerkiksi kirjallisuudella tai maalaustaiteella, erityinen suhde todellisuuteen. Tämä luo valokuvalle sen ominaisuuden ja pitää valokuvan uppiniskaisesti kiinni todellisuudessa, olkoon itse kuva kuinka abstrakti tai epämääräinen tahansa.

Siitäkin huolimatta, että Shklovsky viittasi alunperin termillään pääasiassa kirjallisuuteen, hän näki vieraannutuksen olevan pohjana ylipäätään kaikelle taiteen tekemiselle. Shklovskylle taide toimi tavanomaisuuden ja turruttavan tottumuksen vastavoimana. Hän kirjoittaa, että ”itse esineellä tai kohteella ei ole merkitystä. Taiteen tehtävänä on tuoda esille asioihin liittyvät kokemukset ja aistimukset, ei se mitä niistä tiedetään.”<sup>7</sup> Näkemys kuvan lähtökohtana olevan esineen tai kohteen merkityksettömyydestä näkyy myös omassa työskentelyssäni. Se, mitä todella käytän skanografi-  
eni materiaalisena lähtökohtana, on toissijaista. Työskentelyni pääpaino on teoksen sisältämässä kokonaissommittelussa, muotojen ja värien välisissä keskinäisissä suhteissa. Kohteella on merkitystä ainoastaan suhteessa näihin pyrkimykseen – suhteessa visuaalisuuteen ja sen herättämään tuntumaan, aistimukseen ja assosiaatioihin.

6 Shklovsky 1917; 1989, 778.

7 Shklovsky 1917; 1989, 778.

1.2. Valokuvan materiaalisuudesta

Abstraktin valokuvan yhteydessä keskustelu kääntyy herkästi valokuvan materiaalisuuteen ja valokuvien tarkasteluun valokuvallisen abstraktion paradoksaalisuuden kautta. Kirjassaan *Levoton valokuva* (2014) Janne Seppänen esittää, että ”valokuvassa indeksisyys synnyttää materiaalsen ytimen, mikä antaa ikonisuudelle poikkeuksellisen alkuperäisyyden tunteen.”<sup>8</sup> Tämä alkuperäisyyden tunne tulee muun muassa esille siinä miten valokuvasta puhutaan ja miten sitä katsotaan. Sanomme: tässä valokuvassa *olen* minä 10-vuotiaana. Lähtökohtaisesti valokuva ei siis *esitä*, vaan se *on*. Materiaalinen ydin toimii tällöin ikään kuin valokuvan aitouden takeena ja ”erottaa sen esimerkiksi maalauksesta tai kirjoitetusta kielestä.”<sup>9</sup> Seppäsen mukaan indeksisyys on juuri se joka herättää halun ikonisuuteen. ”Indeksisyys viettelee katsojaa hakemaan valokuvasta figuratiivisuutta, se puhuttelee katsojan halua nähdä selväpiirteisesti jotain, vapautua epäselvyydestä ja epätarkkuudesta.”<sup>10</sup> Abstrakti valokuva haraa tätä selväpiirteisyyttä vastaan pyrkien nimenomaan kohti epäselvää ja epätarkkaa kuvaa, esittävyystä irtautumista.

Materiaalisesta näkökulmasta käsin abstraktion voidaan nähdä olevan ristiriidassa valokuvan olemuksen ja materiaalsen ytimen kanssa. Samoin kuin itse valokuva, on sen katsomiskokemuksin oletusarvoisesti latautunut indeksisyydellä. Maalaustaiteen tai kuvanveiston kohdalla vastaavaa ristiriitaa ei synny ja tämän vuoksi esimerkiksi abstraktin maalauksen katsominen on aivan toisenlainen kokemus kuin abstraktin valokuvan. Maalauksessa olevat tunnistamattomat muodot eivät vaadi samalla tavoin selitystä kuin valokuvassa. Myöskin mitä vahvemmin valokuva ja sen kohde mielletään samaksi – mitä vahvempi on kuvan ikonisuus, sitä vähemmän katsoja todennäköisesti kokee tarvetta kyseenalaistaa kuvan tekotapaa ja olemusta valokuvana.

8 Seppänen 2014a, 89.

9 Seppänen 2014b, 5. ”Valokuva, materiaalisuus, representaatio”. Media & Viestintä 37/2014 -verkkajulkaisu. < <http://www.mediaviestinta.fi/arkisto/index.php/mv/article/view/27/21> >. 4.4.2016.

10 Seppänen 2014a, 90.

Abstraktin valokuvan äärellä, indeksisyyden viettelemänä kuten Seppänen asian muotoilee, katsoja pyrkiikin usein paikantamaan kuvan alkuperän – sen mitä kuvassa on tai miten se on saatu aikaan. Ei-esittävyyyteen pyrkiminen valokuvauksen keinoin näyttäisi siis jopa korostavan katsojan mielenkiintoa kuvan teknistä ja materiaalista olemusta kohtaan.

Ontologisella tasolla tarkasteltuna pyrkimys abstraktioon vaikuttaisi valokuvan kohdalla jäävän näin ollen vain pyrkimykseksi; loputtomaksi yritykseksi saavuttaa piste johon valokuvalla ei materiaalsen ytimensä vuoksi ole pääsyä. Turun yliopistossa väitöskirjaansa valokuvan ja materiaalisuuden välisistä suhteista nykyaiteessa valmisteleva Jane Vuorinen ehdottaakin, että mikäli valokuva ei voi paeta esittävyyttään, voi se kenties ”vain näyttää siltä mitä maalaustaiteessa olemme tottuneet kutsumaan abstraktiksi.”<sup>11</sup>

Valokuvan sisältämän abstraktion kohdalla voidaankin puhua myös valokuvan luomasta abstraktion illuusiosta. Ei-esittävää valokuvaa voi hyvin verrata taikurin luomaan esitykseen, jonka äärellä katsoja on parhaimmillaan täysin esityksen lumoissa ja illusion viettelemä. Näin siitähän huolimatta, että katsoja on todennäköisesti tietoinen esityksen sisältämästä illuusiosta. Halu ymmärtää mitä esityksessä tapahtui, miten illuusio oli saatu aikaan saattaa olla hyvinkin vahva. Tämä vertautuu Seppäsen kuvailemaan indeksisyyden ja ikonisuuden suhteeseen, jossa indeksisyys nimenomaan herättää tarpeen selitykselle – halun ikonisuuteen. Mielestäni tämä, ennen kaikkea abstraktin valokuvan kohdalla esille tuleva selityksen tarve on ymmärrettävä, vaikkakaan ei mikään peruste kuvan luoman illusion rikkomiselle. Itse näen ei-esittävän valokuvan yhtenä suurimpana rikkautena katsojalle avautuvan mahdollisuuden irtautua jo tiedetystä ja ymmärretystä, mahdollisuuden uppoutua illuusioon ja antautua sen viettelemäksi. Tällöin olennaista ei ole enää kysymys siitä *mitä* ja *miten* valokuva tekee jotakin näkyväksi, vaan se mitä valokuva *on* visuaalisesti.

<sup>11</sup> Vuorinen, 2015. Valokuvakeskus Perin verkkosivut. < <http://peri.fi/2015/03/18/jane-vuorinen-abstraktin-valokuvan-ontologia/> >. 14.3.2016.



Kuva 1. Pyhä Georgios ja lohikäärme, 1400-luku. Ortodoksisessa ikonitaiteessa kuvat voidaan käsittää ns. pyhän manifestaationa.

Keskeinen kysymys onkin mielestäni se, onko estetiikaltaan abstrakti valokuva aina tarpeen rauhata takaisin todellisuuteen jotta se olisi ymmärrettävissä tai jotta sitä voisi ylipäättään tarkastella? Onko indeksisyyden ja valokuvan ontologian esille nostaminen ei-esittävän kuvan kohdalla edes tarkoituksenmukaista tai jos on, niin miksi?

Näitä kysymyksiä on mielenkiintoista peilata Seppäsen *Levoton valokuva* -kirjassaan esittämään ajatukseen, että kuva on mahdollista nähdä niin visuaalisena *kuvauksena* kohteestaan (*description*) kuin myös kohteensa *manifestaationa* (*manifestation*). Manifestaatiolla hän viittaa ortodoksisen kirkon piirissä vallitsevaan käsitykseen, jonka mukaan ikonitaitteen kuvat voidaan käsittää eräänlaisina pyhän manifestaatioina (kuva 1). Ikoneissa lähtökohtana ei ole ”niinkään pyhimysten tai tapahtumien tarkka kuvaaminen kuin yhteyden ja läsnäolon tunteen rakentaminen kuvan kokijan ja kuvatun asian välille.”<sup>12</sup> Valokuvan kohdalla manifestoivat ominaisuudet yhdistyvät, tai ainakin voivat yhdistyä representaatioon. Seppäsen mukaan ”tästä näkökulmasta katsottuna juuri materiaallinen ydin on tehnyt valokuvasta mitä maagisimman ja runollisimman kuvan.”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Seppänen 2014a, 97.

<sup>13</sup> Seppänen 2014a, 98.

Kirjassa *Towards a Philosophy of Photography* (2012) valokuvafilosofi Vilém Flusser toteaa osuvasti, että ”Kamera toteuttaa kuvaajan toiveen, mutta kuvaajan on osattava toivoa sitä minkä kamera osaa tehdä.”<sup>14</sup> Seppänen käyttää samasta asiasta termiä *tarjouma*, jolla hän tarkoittaa sitä ”mitä jokin artefakti tarjoaa inhimillisille toimijoille tai muille artefakteille.”<sup>15</sup> Edellä esiin nostettu materiaalsen ytimen luoma maagisuus on olennainen osa valokuvan tarjoumaa, sen avaamia mahdollisuuksia ja myös itselleni syy miksi työskentelen valokuvan enkä jonkin muun välineen parissa. Materiaalinen ydin erottaa valokuvan muista kuvataiteen muodoista ja saa pohtimaan, täytyykö valokuvaa aina verrata johonkin? Rinnastuuko abstrakti valokuva tahtomattaankin joko todellisuuteen tai sitten abstraktin maalaustaiteen traditioon? Voiko abstrakti valokuva koskaan olla itsenäinen? Entä minkälainen on valokuvan oma abstraktio?

14 Flusser 2012, 35.

15 Seppänen 2014a, 33.

1.3. Varhainen abstrakti valokuva

Käsitellessäni valokuvan abstraktiota ja siihen liittyviä tekniikoita palaan seuraavaksi valokuva-historiaan. Käyn aluksi lyhyesti läpi Euroopassa ja Yhdysvalloissa 1910-luvulla alkunsa saaneita abstraktia valokuvaa koskevia käsityksiä ja tekniikoita. Suhteessa opinnäytetyöni taiteelliseen osaan nostan kuitenkin tämän kappaleen keskiöön Alvin Langdon Coburnin ja Lazslo Moholy-Nagyn, joiden teosten visuaalisessa kielessä ja toteutustavassa näen monin paikoin yhtymäkohtia omiin skanografeihini.

Tarkoituksellisesti abstraktiin muotokieleen pyrkivää valokuvaa alkoi esiintymään ensimmäisen kerran niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissakin 1910-luvun puolivälin paikkeilla. Euroopassa abstraktio perustui pitkälti kokeellisiin tekniikoihin ja välineen haastamiseen kun taas Yhdysvalloissa ei-esittävään kuvaan pyrittiin puhtaasti valokuvailmaisun keinoin, muun muassa rajauksen, sommittelun ja kuvakulman avulla (kuva2). Tätä Yhdysvalloissa vallinnutta estetiikkaa kutsuttiin *puhtaaksi* tai *suoraksi* valokuvaksi (*pure photography, straight photography*).<sup>16</sup> Muun muassa Alfred Stieglitz ja Aaron Siskind toimivat kyseisen valokuvaestetiikan puolestapuhujina.



Kuva 2. Aaron Siskind, *Jerome, Arizona 21*, 1949, hopeagelatiinivedos.

16 Warren 2006, 7.



Euroopassa valokuvallinen abstraktio lähti kokeellisemmille urille ottaen vaikutteita eurooppalaisesta avant-garde taiteesta. Kokeellisuus johti lukuisin eri tekniikoin toteutettuihin kuviin, kuten *vortografeihin* ja *fotogrammeihin* sekä valon, liikkeen ja kemioiden manipulointiin. Keskeiksi tekijöiksi nousivat muun muassa Alvin Langdon Coburn ja Laszlo Moholy-Nagy. Kahdella mantereella vallinneiden toisistaan poikkeavien näkemysten rinnakkaiselo johti hyvin moniulotteisen abstraktin valokuvakentän syntyyn.<sup>17</sup>

Alvin Langdon Coburn (1882-1966) on tullut tunnetuksi ns. *Vortographs* -sarjastaan (kuva 3), jonka kuvat perustuvat kameran näkymän pirstaloimiseen linssin eteen asetetun prisman eli kolmisivuisen peilirakennelman avulla.<sup>18</sup>



Kuva 3. Alvin Langdon Coburn, *Vortographs*, 1917.

<sup>17</sup> Warren 2006, 6.  
<sup>18</sup> Jäger 2002, 17.



Kuva 4. Kira Leskinen, *Tuum*, 2014.

Coburnin ensimmäiset tämän sarjan teokset ovat vuodelta 1916 ja ne muistuttavat estetiikaltaan hieman 1910-luvun kubistisia maalauksia. Kuvien pirstaloituneet, useampaan suuntaan avautuvat näkymät ovat verrattavissa kubismin ohella myös skanografiaan, sillä tasoskannerilla tuotettuun kuvaan on *Vortographs*-kuvien tavoin mahdollista sisällyttää useampi eri kuvakulma tai puoli yhdestä ja samasta kohteesta. Kuvakulman muutos toteutetaan käytännössä kääntelemällä kohteena olevaa kappaletta skannerin lasitasolla skannausprosessin aikana, jolloin yhteen kuvaan saadaan tallentumaan kohteesta useampi eri puoli. Lisäksi sekä *Vortographs* -sarjan teoksissa että skanografeissa on monesti havaittavissa kohteiden rajojen tai ääriviivojen eräänlaista monistumista. Omista skanografi-teoksistani *Tuum* (kuva 4), *Hoovus* ja *Olon* perustuvat tähän nimenomaiseen, Coburnin sarjaa lähellä olevaan tekniikkaan.

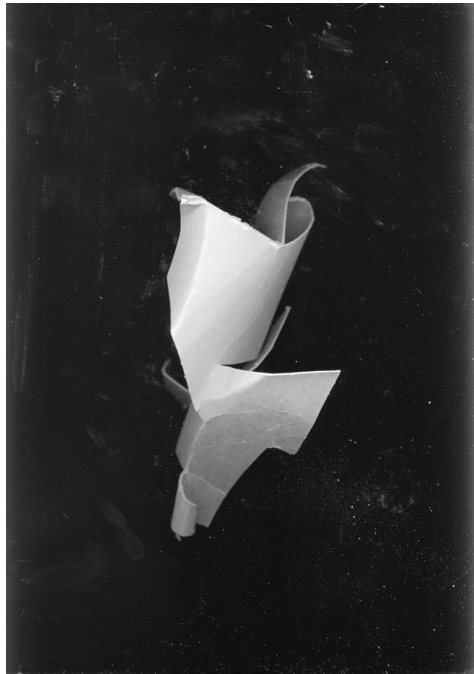
Unkarilaisen Laszlo Moholy-Nagyn (1895-1946) 1920- ja 1930-luvuilla luomat fotogrammit taas yhdistyvät omiin teoksiini niin työskentelyprosessin samankaltaisuuden kuin lopullisten kuvien sisältämien visuaalisten yhtäläisyyksienkin ansiosta. 1910-luvulla Venäjällä syntyneen konstruktivistisen taideteorian mukaisesti Moholy-Nagy näki taiteilijan eräänlaisena havainnon insinöörinä<sup>19</sup>, joka tieteeseen ja teknologiaan suuntautumalla toimisi modernin teollisen maailman autenttisena kuvaajana. Tieteellisen valokuvan lähelle sijoittuva fotogrammi vastasi hänen mielestään mainiosti tähän tavoitteeseen.<sup>20</sup> Moholy-Nagy korosti, ettei valokuvauksen taiteellinen ulottuvuus ollut enää sidottu tyyllisiin kriteereihin vaan hänelle olennaista oli valokuvan kyky ”laajentaa visuaalisen havainnon kapasiteettia.”<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Moulderings 2009, 15.  
<sup>20</sup> Moulderings 2009, 16.  
<sup>21</sup> Moulderings 2009, 16.

Moholy-Nagyn hengästyttävän laaja fotogrammi-tuotanto koostuu pääasiassa valon, erilaisten materiaalien ja arkipäiväisten objektien avulla kokeellisin menetelmin toteutetuista abstrakteista sommitelmista. Ensimmäiset fotogramminsa hän toteutti Berliinissä vuonna 1922, jatkaen menetelmän parissa intensiivisesti aina 1940-luvun alkuun saakka. Aluksi hän kutsui kuvia runollisesti *valosommitelmiksi* (*light compositions*), mutta siirtyi teknisemmän fotogrammi-termin käyttöön vuonna 1925.<sup>22</sup> Fotogrammeissa tiivistyy valokuvauksen ydin, valon jättämä jälki valoherkälle materiaalille. Ottaen huomioon Moholy-Nagyn kiinnostuksen konstruktivismiin, hänen fotogrammiensa sisältämä kokeellinen aspekti on varmaan ainakin osittain seurausta yrityksestä suuntautua kohti tieteellisen valokuvan piiriä ja sen kokeellisia periaatteita.



Kuva 5. Lazlo Moholy-Nagy, *Untitled*, 1923-25, fotogrammi.



Kuva 6. Kira Leskinen, *Kehre*, 2014, skanografi.

Omat varhaiset mustavalkoiset skanografini puhuvat pitkälti Moholy-Nagyn fotogrammien kanssa yhteistä visuaalista kieltä. Samankaltaisuus huokuu monokromaattisesta estetiikasta, yksinkertaisiin muotoihin painottuvasta ei-esittävästä ilmaisusta, kuvien luomiseen käytetyistä arkisista materiaaleista ja hahmottoman mustasta taustasta, sekä molempien tekniikoiden kuviin luomasta niukasta syväterävyydestä, jonka seurauksena vain valokuvapaperin tai tasoskannerin lasilevyn pinnassa kiinni olevat kohteet ovat piirtyneet lopullisiin kuviin terävinä. Skanografieni rinnastuessa Moholy-Nagyn fotogrammeihin, on minun oikeastaan vaikea käsittää näiden teosten välillä vallitsevaa ajallista ja teknistä etäisyyttä. Esteettisestä yhdennäköisyydestä huolimatta teoksilla on kuitenkin lähes sadan vuoden ajallinen ero, joka pitää myös sisällään siirtymän analogisesta tekniikasta digitaaliseen.

Visuaalisten yhtäläisyyksien lisäksi sekä fotogrammit että toteuttamani skanografit on molemmat luotu hämärässä tai pimeässä tilassa. Fotogrammien synnylle pimiö on jokseenkin välttämättömä kun taas skanografieni kohdalla kyse on sekä omaa keskittymiskykyäni, että kuvien teknistä laatua parantavasta työskentelytilaa koskevasta päätöksestä. Hämärä tai pimeä tila kirkastaa skanografien värejä ja vähentää kuviin syntyvää kohinaa ja skannerin aiheuttamia värivirheitäkin. Fotogrammien ja skanografien parissa myöskin työskennellään vaakasuuntaisessa tasossa, joko tasoskannerin lasitason päällä, jonka alapuolelta kuvatason poikki liikkuva lukupää rekisteröi kuvan, tai sitten kuva luodaan pimiössä suoralle tasolle asetetulle valoherkälle paperille. Toisaalta, yhden selkeän eron näiden tekniikoiden välille luo valon tulosuunta. Pimiössä työskennellessä valolähde on lähtökohtaisesti valoherkän materiaalin yläpuolella, kun taas tasoskannerissa valolähde sijaitsee lasitason alla yhdessä laitteen lukupään kanssa. Tämä tuo skanografiaan eräänlaisen nurinkuruisuuden tunteen – kuva muodostuu aina fyysiseen työskentelyprosessiin nähden lasin vastakkaiselta puolelta käsin.

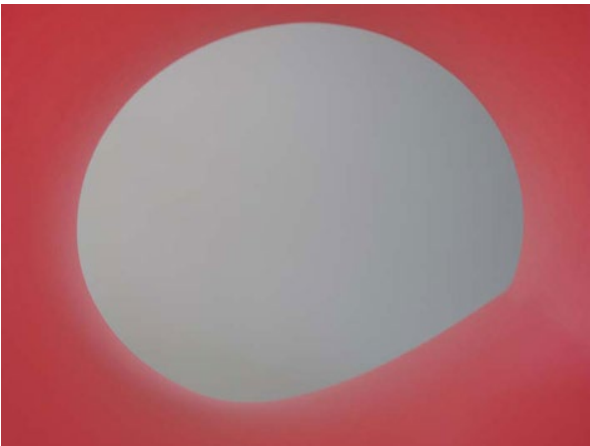
Mikäli fotogrammia ja skanografiaa vielä tarkastellaan suhteessa valokuvaan ja koko kuvantamisen kenttään, voidaan molempien menetelmien nähdä sijoittuvan perinteiseen linssipohjaiseen kuvaan nähden valokuvauksen reuna-alueille. Fotogrammi lähelle analogista valokuvausta ja skanografia yhdessä muiden digitaalisten kopiointitekniikoiden kanssa digitaalisen valokuvan reunamille.<sup>23</sup> Tällaisen jaottelun kautta skanografit ja fotogrammit päätyvät yhdessä edustamaan valokuvan marginaalia, kumpikin omalta laidaltaan analogisen ja digitaalisen tekniikan jakamalla kuvantamisen kentällä.

23 Makkonen 2010, 38.

2.5. Timo Kellaranta

Alvin Langdon Coburnin ja Lazlo Moholy-Nagyn jälkeen liikun tässä viimeisessä abstraktin valokuvan alle menevässä luvussa kohti nykypäivää ja tämän hetkistä abstraktin valokuvataiteen kenttää. Keskityn esittelemään suomalaisen valokuvataiteen puolelta Timo Kellarannan tuotantoa ja teoksia, sekä pohdin hänen teostensa ja ajatustensa suhdetta omaan työskentelyyni. Näen Kellarannan esikuvanani, mutta samalla ajattelen häntä myös kollegana. Tästä syystä kutsun häntä esikuvan sijaan kanssakulkijakseni - tekijäksi jonka kanssa tunnen kulkevani jollain merkittävällä tavalla samaan suuntaan.

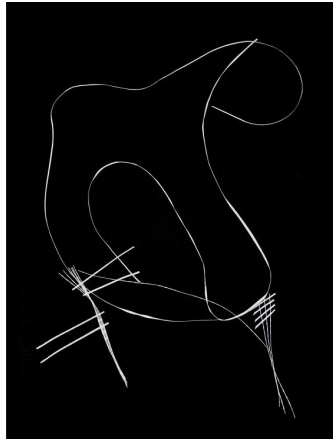
Koen valokuvataiteilija Timo Kellarannan (s. 1951) tuotannon sekä temaattisesti että visuaalisesti itselleni erityisen läheiseksi. Kellarannan valokuvat ovat hienovaraisia, haikujen kaltaisia, mutta samalla täynnä hiljaista voimaa. Hänen kuvallisessa tuotannossaa yhdistyy niin abstrakti kuin suorakin ilmaisu, löydetty sekä aseteltu. Kuvien valo on yleensä tasaista ja se sisältää harvoin varjoja. Kellaranta itse kirjoittaa tähtäävänsä siihen ”että esittävä aines väistyy, ja aineeton, tulkinallinen ottaa valtaa”.<sup>24</sup> (kuva 7)



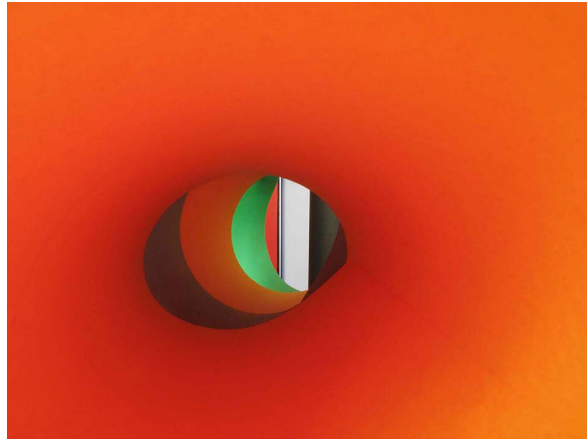
Kuva 7. Timo Kellaranta, *Aulille*, 2011.

24 Kellaranta 2006, 90.

Etenkin 2010-luvulla valmistuneiden sarjojen, kuten *Para Duka* (2013) ja *The House of Poets* (2013) (kuva 8) muotokieli on orgaanisen piirroksmaista ja elävää. Tosin, silloinkin kun kuvan lähtökoh- tana on geometrinen ja yhtenäinen muoto, tuntuu niin suora, soikea kuin kulmikäskin kappale liikkuvan – elävän vapaasti.



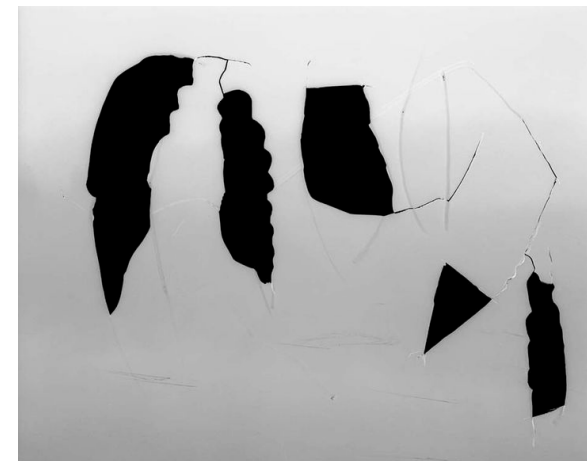
Kuva 8. Timo Kellaranta, *The House of Poets* #9, 2013.



Kuva 9. Timo Kellaranta, *The Anniversary* #6, 2012.

Mielestäni kuvan liike ja vapaus toteutuu etenkin Kellarannan vuosien 2011-2012 teoksissa, joissa keskiössä ovat ovaalimaiset muodot, jotka on luotu kaarelle tai rullalle taivuteltujen eri väristen, etenkin punaisten tai oranssien paperiarkkien avulla. Esimerkiksi *The Anniversary* (2012) -sarjan (kuva 9) teosten soikiot ja muotojen luomat tasot puhuvat leikkisää, vapaata kieltä. Sama tapah- tuu jopa *Rituals* (2014) -sarjan hiillenmustien keskiharmalle taustalle aseteltujen laudanpätkien kanssa, vaikka kuvat sijaitsevatkin tyystin toisenlaisessa rekisterissä. Laudat ovat muodoltaan geometrisiä, mutta pehmeän valon, naarmuuntuneen puupinnan ja sommitelmien pakottomuu- den ansiosta kuvat tuntuvat kaikesta näennäisestä järjestelmällisyydestään ja monokromaatti- sesta väriskaalastaan huolimatta elävän ja hengittävän. Kellaranta toteaaakin itse, että kuvassa täytyy olla ”ennalta-arvaamaton primitiivinen taso, muuten kuvalla ei ole sielua. Ja sielu on kaikki.”<sup>25</sup>

Kellarannan varhaisemmasta 1980-luvun tuotannosta taas huomaan toistuvasti palaavani *Hiljainen järvi* -sarjan teoksiin, joissa alkuperäisen kuvan tyyni järvimaisema rikkoutuu ja häi- riintyy negatiiviin leikattujen aukkojen vuoksi (kuva 10). Siitäkin huolimatta, että näitä teoksia olisi mahdollista lähteä tarkastelemaan negatiiviin kohdistettujen fyysisten väkivallantekojen näkökulmasta, niin itse huomaan tuntevani kuviin vetoa niiden visuaalisen yksinkertaisuuden ja tinkimättömyyden vuoksi – lumoutuvani silkasta mustan mustuudesta ja aukkojen huolitte- lemattomista reunoista jotka luovat mustasta muodon. Kellaranta kirjoittaa, että ”luonnoksen ja viimeistellyn teoksen välinen ero on hyvin hienovarainen”.<sup>26</sup> En osaa kuin olla samaa miel- tä. Lähtiväthän omat skanografinikin aluksi syntymään kuin puoliksi vahingossa, muutaman intuitiivisesti tehdyn kokeilun tuloksena. *Hiljainen järvi* -sarjan mustat aukot rinnastuvat myös mielenkiintoisella tavalla yhteen skanografiini, harmaasävyiseen *Halna* (2016) -teokseen, jossa kuva-alan keskiön täyttää hieman repaleinen musta aukko tai alue (kuva 11).



Kuva 10. Timo Kellaranta, *Hiljainen järvi*, 1986.



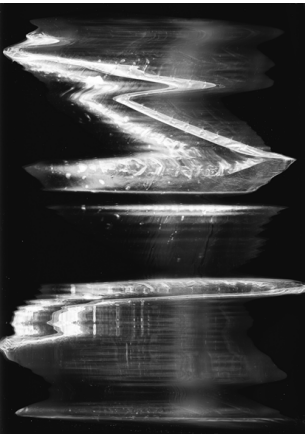
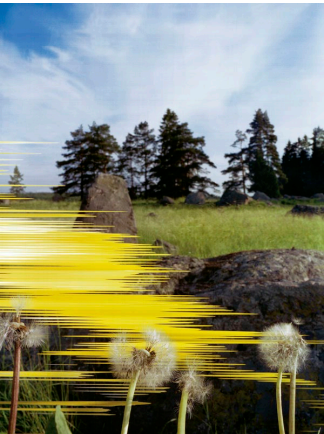
Kuva 11. Kira Leskinen, *Halna*, 2016, skanografi.

Kuvantekoprosessistaan Kellaranta on hyvin avoin. Kaiken korkealentoisen taidepuheen keskellä hän uskaltaa puhua aiheesta arkisesti ja jopa luetella sen mitä kaikkea hän kuvantekemiseen tarvitsee.<sup>27</sup> Materiaalit ovat monesti arkisia – rautalankaa, metallia, paperia, muovia. Kellarannan tavoin olen itsekin käyttänyt skanografieni lähtökohtana hyvin tavanomaisia materiaaleja – paperia, pahvia, liimaa, tuhkaa ja pölyä. Kellarannan vilpitön avoimuus omasta työskentelyprosessistaan ja työskentelyyn käyttämistään materiaaleista tuntuu minusta huojentavalta. Päätän, että haluan pyrkiä samaan, samankaltaiseen avoimuuteen. Toisaalta jään myös miettimään, voiko liika avoimuus teosten tekoprosessista kerrottaessa olla haitaksi itse kuville? Kärsiikö kuvien voima mikäli katsoja on liian hyvin perillä kuvan syntytavasta? Tämä palauttaa jälleen keskustelun illuusioon – kysymykseen sen säilyttämisestä tai rikkomisesta. Kellarannan teosten kohdalla en ole kuitenkaan vielä tähän mennessä kokenut, että liika tieto olisi vienyt kuvilta voimaa. Kenties jopa päinvastoin. En voi kuin ihmetellä hänen teostensa äärellä, sitä miten vahvoiksi visuaalisiksi kokonaisuuksi niinkin yksinkertaiset materiaalit kuin rullatut paperit ja mustat laudanpätkät voivat taipua. Kellaranta saa minut uskomaan ja tuntemaan, että valokuvassa on edelleen magiaa.

2. PYYHKÄISEVÄT TALLENTAJAT

2.1. Anttosen liukuva suljin

Käsittelen seuraavaksi skanografian suhdetta Petri Anttosen *liukuvalla sulkimella* vuosien 1991-1999 aikana toteuttamiin *aikasarjavalokuviin*. Toisin kuin perinteisen kameran, skannerin luoma kuva muodostuu yhden yhtenäisen valotustapahtuman sijaan yksi viiva kerrallaan skannerin lukupään liikkeessa kuva-alan yhdeltä puolelta toiselle. Väitöskirjassaan *Ajan kosketus* (2005), Petri Anttonen kutsuu tällaisia kuva-alan yli pyyhkäiseviä kuvauslaitteita *pyyhkäiseviksi tallentajiksi*. Keväällä 1991 Anttonen valmisti tutkimustaan varten kuva-alan ylipyhkäisyä hyväkseen käytävän kuvauslaitteen, jota hän nimittää *liukuvaksi sulkimeksi*. Kyseinen ”kameraan kiinnitetty kuvauslaite valottaa valokuvan hitaasti lähellä filmin pintaa liikkuvan kapean raon kautta. Kapea rako voi liikkua tasaisella nopeudella filmipinnan yli valinnaisesti kaikkiin suuntiin.”<sup>28</sup> Liukuvalla sulkimella toteutetut kuvat ovat puolestaan *aikasarjavalokuvia*. Skanografian ja aikasarjavalokuvan välillä on vahva visuaalinen yhtäläisyys, joka on seurausta kuvauslaitteiden samankaltaisesta yli-pyyhkäisyä hyödyntävästä tallennustavasta (kuvat 12 ja 13).



(Vasemmalla) Kuva 12. Petri Anttonen, Sarjasta *Ajan arvoitus*, 1993, aikasarjavalokuva.

(Oikealla) Kuva 13. Kira Leskinen, *Nimetön*, 2014, skanografi.





Kuva 14. Petri Anttonen, *Arpakuutiot vaihtavat paikkaa*, 1993.



Kuva 15. Petri Anttonen, *Yhdeksän autoa itään ja kymmenen läteen*, 1998.

Anttosen aikasarjavalokuvia koskeva terminologia on mielestäni sovellettavissa myös skanografiaan. Nostan tässä esille kaksi mielestäni keskeisintä pyyhkäisevien tallentajien toimintaan liittyvää termiä. Ensimmäinen on *kuvautuman muuntuma*, jota Anttonen käyttää puhuessaan liukuvan sulkimen mahdollistamasta perinteisestä valokuvasta poikkeavasta kohteen ja referenssin välisestä esitystavan muutoksesta. Tämä poikkeama tulee esille liikkuvia kohteita kuvattaessa. Toinen merkittävä termi on *kuvautumisaika*, jolla Anttonen viittaa aikaan jonka liukuva suljin käyttää kulkiessaan filmipinnan yli.<sup>29</sup> Pyyhkäisevien tallentajien tuottaman kuvan luonne muotoutuu nimenomaan kuvautumisajan pituuden ja kameran edessä liukuvan kohteen nopeuden muodostamasta yhdistelmästä. Anttosen mukaan ”nopeampi liike hallitsee lopputuloksen muodostumista.”<sup>30</sup> Ilman tietoa kuvautumisajasta Anttosen ei olisi ollut myöskään mahdollista laskea kuvaustilanteissa valotusajan oikeaa pituutta.

Toisin kuin liukuvan sulkimen, skanografian kohdalla kuvautumisajalla ei ole oikean valotusajan määrittelyn kannalta merkitystä. Skanneri hoitaa valotuksen kohdilleen automaattisesti ja tarvittaessa valotusta on mahdollista säätää vapaasti, kuvautumisajasta riippumatta. Tästä pienestä edusta huolimatta, skannerilla työskentelyn ja kuvautumisajan välillä on kuitenkin toisenlainen riippuvuussuhde. Tasoskannerin lukupään liikenopeus on suoraan sidoksissa tietokoneelle muodostuvan kuvatiedoston kokoon. Täten ainoa keino kontrolloida kuvautumisaikaa ja syntyvän kuvan luonnetta, on kuvatiedoston koon muuttaminen. Tämä luo tasoskannerilla luotujen kuvien fyysiseen kokoon oman rajoitteensa. Tarvittaessa tämä kokorajoitus on kuitenkin kierrettävissä valmiin teoksen reproamisen kautta.

Suurimman eron tasoskannerin ja Anttosen liukuvan sulkimen välille muodostaa kysymys kuvauslaitteiden liikuteltavuudesta sekä niiden käyttämästä kuvantamistekniikasta. Siinä missä

<sup>29</sup> Anttonen 2005, 29.

<sup>30</sup> Anttonen 2005, 55.

liukuva suljin on kameran filmipinnan lähellä operoiva, tavalliseen kameraan liitettävissä oleva lisäosa ja täten kuljetettavissa sinne minne perinteinen kamerakin, on skanneri taas aina kytkök-sissä tietokoneeseen ja tästä syystä hankalammin liikuteltavissa ulos sisätiloista. Lisäksi liukuvaa suljinta operoidaan lähtökohtaisesti kameran tapaan – kuvauslaite on jalustalla, siinä on perintei-sen kameran optiikka ja kuvauskohde on optiikan edessä. Tasoskannerin tuottama kuva ei synny optisesti vaan laite muodostaa kuvan rekisteröimällä sävyeroja kaksiulotteisesta pinnasta.<sup>31</sup> Skannerilla työskennellessä kuvan kohde asetetaan myöskin suoraan skannerin lasilevylle ja se on yleensä joko kokonaan tai osittain kontaktissa lasipinnan kanssa. Tästä näkökulmasta tarkas-teltuna skanografit muistuttavat työskentelyprosessinsa osalta jossain määrin fotogrammeja.

Edellä mainitut seikat: laitteen liikuteltavuus, käytettävissä oleva kuvantamistekniikka, sekä kohteen etäisyys suhteessa tallentavaan materiaaliin vaikuttavat suoraan itse kuvaustapahtu-maan – sen luonteeseen sekä kuvauskohteiden valintaan. Toisin kuin omat skanografini, Ant-tosen aikasarjavalokuvat sisältävät tunnistettavan kohteen: maiseman, henkilön, arpakuutiot (kuva 14). Tästä huolimatta kuvien varsinaisena aiheena on liukuvan sulkimen ja sen mahdollis-tamien ajallisten ja visuaalisten muutosten tarkastelu suhteessa kameran edessä oleviin koh-teisiin. Tämä näkyy esimerkiksi teoksessa *Yhdeksän autoa länteen ja kymmen autoa itään* (1998) (kuva 15). Kuvauskohteiden laaja kirjo aina studiossa kuvatuista potreteista ja asetelmista ulkona kuvattuihin maisemiin visualisoi konkreettisesti niitä ajallisia ja kuvallisia mahdollisuuksia, joita aikasarjavalokuva voi tarjota. Anttosen tapa tarkastella ajallisuutta pyyhkäisyä hyväkseen käyttävän kuvauslaitteen ja sillä tuotettujen kuvien kautta on mielenkiintoinen myös suhteessa omaan työskentelyprosessiini. Pyrin skanografian kautta nimenomaan kohteesta ja ulkomaail-masta pois päin, kohti ei-esittävyyttä; ajattomuutta ja paikattomuutta.

31 Makkonen 2010, 38.

2.2. Kopiokonetäiteestä skanografiaan

Anttosen aikasarjavalokuvan ja skanografian välisistä visuaalisista ja osittaisista teknisistä yhtä-läisyyksistä huolimatta, tasoskanneri on kuvanmuodostusprosessinsa osalta lähempänä toista pyyhkäisevää tallentajaa, valokopiokonetta. Käsittelen tässä luvussa tasoskannerilla ja valokopi-okoneella tuotettua taidetta sekä erittelen laitteiden toiminnan ominaispiirteitä, niiden yhtäläi-syyksiä ja eroja, siinä määrin kun se on kopiokoneella ja skannerilla tehdyn taiteen ymmärtämi-sen kannalta tarkoituksenmukaista. Lisäksi nostan esille joitain skanografian keskeisiä tekijöitä, heidän työskentelymetodejaan ja kuvasarjojaan.

*Kopiokonetaide* eli *xerox art* tai yleisemmin *photocopy art* syntyi 1960-luvulla ensimmäisten Xerox-kopiokoneiden tultua laajemmin markkinoille edellisen vuosikymmenen lopulla. Tai-demuoto sai 1960-80 -luvuilla jalansijaa etenkin San Franciscossa sekä Xeroxin synnyinsijoilla Rochesterissa, New Yorkissa. Yksi genren keskeisimmistä vaikuttajista oli Sonia Landy Sheridan, joka oman taiteellisen työskentelynsä ohessa alkoi vuonna 1970 vetää kopiokonetaiteeseen kes-kittynyttä *Generative Systems* -koulutusohjelmaa Art Institute of Chicagossa.<sup>32</sup> Italialainen Bruno Munari taas toi valokopiokoneita näyttelyidensä yhteyteen, muun muassa Venetsian biennaalin pääpaviljonkiin vuonna 1970. Munarin keskeisenä ajatuksena oli, että kuka tahansa voi tuottaa monistamiseen perustuvia, mutta potentiaalisesti uniikkeja teoksia. Olennaista oli kuvantekemi-sen demokratisoiminen.<sup>33</sup> Suomessa kopiokonetaiteen parissa on työskennellyt muun muassa Raakel Närhi, jonka värikopiokoneella toteutettu *Memento Mori* -kuvasarja palkittiin Foto-Fin-landialla vuonna 1996.<sup>34</sup>

32 Transmediale.de -verkkosivusto. ”Imaging Machine Processes”. < <https://transmediale.de/content/ima-ging-machine-processes> >. 23.3.2016.

33 Tissdal 1970, 135-139.

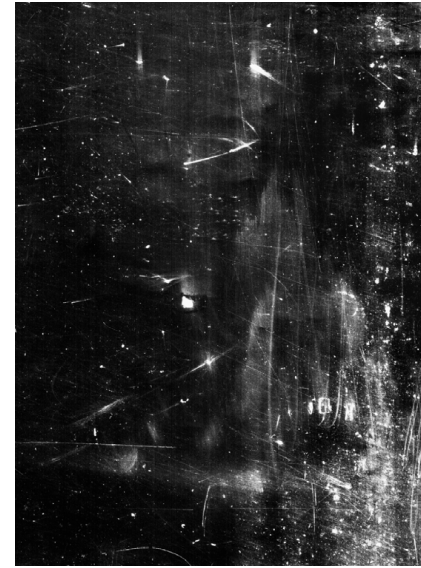
34 Makkonen 2010, 38.

Sekä valokopiokone, että tasoskanneri perustuvat kuvantamistekniikaltaan sävyerojen rekisteröimiseen kaksiulotteisesta pinnasta ja laitteiden tuottama kuva muodostuu lasilevyn alla sijaitsevan valolähteen sekä kuvatason poikki liikkuvan lukupään avulla. Varsinainen työskentelyprosessi tapahtuu laitteen lasilevyn päällä, kuvanluomiseen käytettävien materiaalien tai kohteiden ollessa joko kokonaan tai osittain suorassa kontaktissa lasipinnan kanssa. Koska lukupää ja kuva-alan valaiseva valolähde sijaitsevat molemmat laitteen lasilevyn alla, leimaa kuvantekoprosessia tietynlainen nurinkurisuus – tekijä on ikään kuin aina kuvan väärällä puolella, kohteensa takana ja taustalla. Lisäksi valokopiokoneen ja tasoskannerin tuottaman kuvan syväterävyys on minimaalinen ja laitteiden valolähde yltää valaisemaan syvyysuunnassa vain varsin suppean alueen. Tästä johtuen pelkästään lasitason pinnassa kiinni olevat kohteet tallentuvat lopulliseen kuvaan kirkkaasti valaistuina ja terävinä. Näiden yhtäläisyyksien ansiosta kopiokonetaide voidaan nähdä skanografian edeltäjänä.

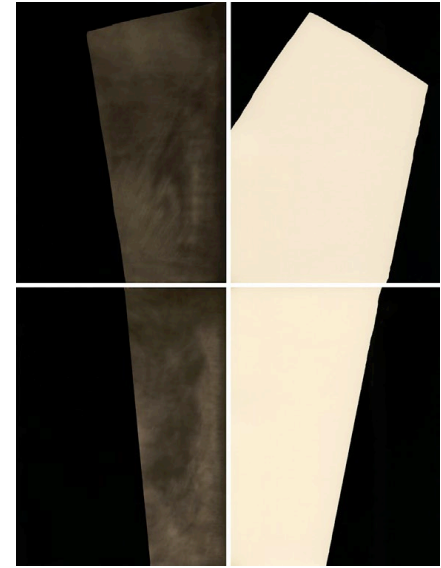
30

Valokopiokoneeseen verrattuna tasoskannerilla työskentelyn etuna on skannerin tuottaman digitaalisen kuvatiedoston korkea laatu, samoin kuin digitaalisuuden avaama mahdollisuus sekä toteuttaa kuvia lähes loputtomasti, että työstää kuvatiedostoja tietokoneella ennen valmiiden kuvien tulostamista. Kuvatiedoston resoluutiota tai fyysistä kokoa muuttamalla on myöskin mahdollista vaikuttaa lukupään liikkeen nopeuteen ja täten syntyvän kuvan luonteeseen toisin kuin valokopiokoneella työskennellessä.

Suomalaisista taiteilijoista Mikko Rikala on toteuttanut *Empty scans* -kuvasarjan vuonna 2012 (kuva 16). Skannaamalla vanhoja tyhjiä tasoskannereita hän tulee paljastaneeksi skannereiden lasilevyihin kertyneet jäljet ja naarmut. Rikalan vähäeleiset teokset tuovat mieleen Alison Rossiterin *Lost and Found* -sarjan (kuva 17) joka taas perustuu käyttämättömien, mutta jo aikaa sitten vanhentuneiden valokuvapapereiden kehittämiseen ja niihin vuosien saatossa tallentuneiden jälkien esille tuomiseen.



Kuva 16. Mikko Rikala, *Empty Scan 2*, 2012, skanografi.



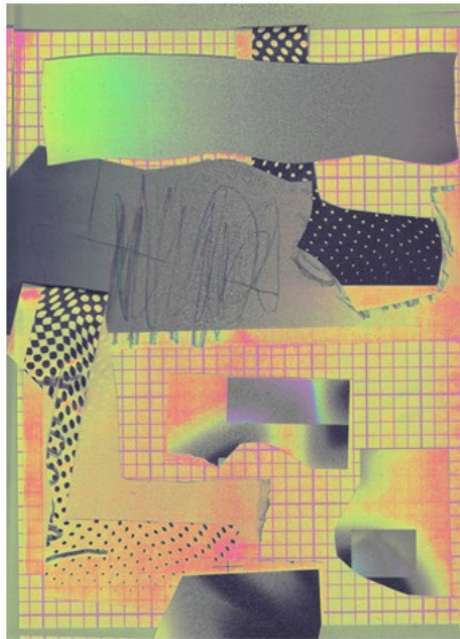
Kuva 17. Alison Rossiter, *Lumière Lumitra*, exact expiration date unknown, ca. 1940's, processed 2015, 2015, neljä uniikkia hopeagelatiinivedsta.

31

Rikalan ohella haluan nostaa esille erityisesti Traves Smalleyn ja Edoardo de Falchin, joiden tasoskannerilla toteuttamat teokset tuntuvat omien skanografieni tavoin käsittelevän ulkopuolisen aiheen sijaan ennen kaikkea sommitteluun, väriin, tilaan, muotoon ja materiaan liittyviä kysymyksiä.

Travess Smalleyn kamerattomat skannerilla tuotetut valokuvakollaasit leikittelevät digitaalisen ja analogisen kuvan välillä. Hän käyttää teostensa lähtökohtana digitaalisesti tuottamiaan kuvioita ja piirroksia, mutta lopulliset sommitelmat syntyvät fyysisen ja digitaalisen tekemisen vuoropuhelun tuloksena.<sup>35</sup> Vaikka digitaalinen kuvatiedosto on sekä kuvan alku- että päätepiste, niin väliin mahtuu runsas kerrostuma niin digitaalisesti kuin perinteisesti kynä-paperi-sakset

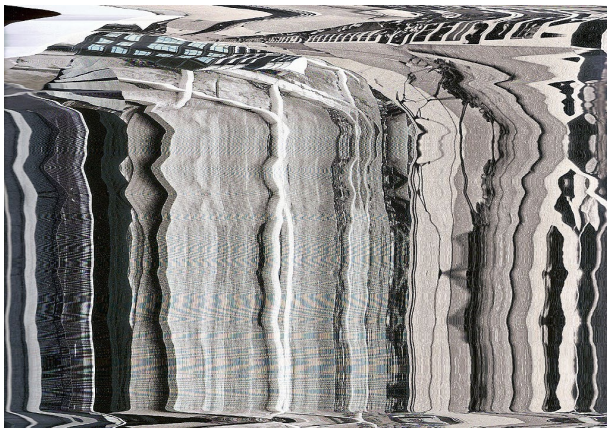




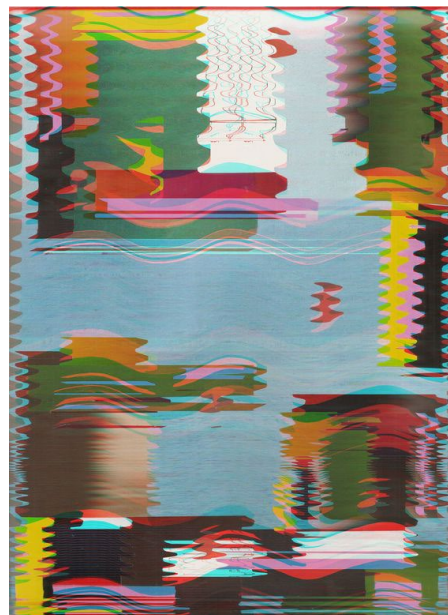
Kuva 18. Travess Smalley, *Capture Physical Presence #31*, 2011.



Kuva 19. Travess Smalley, *Vector Weave - Oct 12 2014 Action 5 applied to Oct 1 Photocopy Scan 05*, 2015, 2015.



Kuva 20. Edoardo de Falchi, *\_^^\_*, 2015, skanografi.



Kuva 21. Edoardo de Falchi, *\*/\*\ \*/\**, 2015, skanografi.

-yhdistelmälläkin toteutettuja työskentelyvaiheita. Perinteistä kollaasitekniikkaa ja digitaalista kuvankäsittelyä yhdistäen Smalley muuntaa alkuperäiset digitaaliset kuviot tai piirroksot toistuvien tulostus-skannaus -vaiheiden ja näiden välillä toteutettujen muutosten kautta monikerroksiseksi kollaasiteoksiksi.<sup>36</sup> Valmiit teokset ovat kiehtovia digitaalisella ja perinteisellä teknikalla tuotettuja kuvahybridejä, joissa tasoskanneri toimii niin luomisprosessin välivaiheiden kuin lopullisen teoksenkin tallentajana (kuvat 18 ja 19).

Italialaisen Edoardo de Falchin skanografi-teoksille taas on tyypillistä tasoskannerin mahdollistamien virheiden ja vääristymien runsas hyödyntäminen. Kuviansa materiaalina hän käyttää muun muassa mustavalkoisia valokuvia, jotka hän muuntaa skannerin ja sen synnyttämien vääristymien kautta uusiksi teoksiksi (kuva 20). Estetiikaltaan kyseiset kuvat assosioituvat kopiokonetaitteeseen. Oman työni kannalta mielenkiintoisimpia ovat kuitenkin Falchin abstraktimmat värilliset skanografi, jotka rakentuvat lukuisten eri väristen ja osittain läpikuultavien pintojen muodostamista yhdistelmistä (kuva 21). Teosten visuaalisen puolen lisäksi myös teosten nimeämistapa on kiehtova. Nimet koostuvat erilaisten merkkien ja symbolien kombinaatioista, kuten *\*/\*\ \*/\** tai *^^|^^*, mikä luo assosiaation salakirjoitukseen. Käyttämällä outoja merkkejä ja symboleja Falchi pyrkii välttämään sen riskin, että teosnimi olisi joko liian tavallinen tai sitten päinvastoin liian täynnä merkityksiä.<sup>37</sup> Hänen nimeämistapansa kytkeytyy suoraan siihen ongelmaan, jota itsekin jouduin skanografieni kohdalla pitkään pohtimaan. Kuinka nimetä ei-esittävä kuva niin, että nimi ei ohjaa katsomiskokemusta liikaa – ei pakota kuvaa ja sen katsojaa yksioikoisesti takaisin merkitysten maailmaan? Falchin ratkaisuna on symbolien käyttö. Itse ratkaisin asian valitsemalla teosnimet ensisijaisesti foneettisin perustein, sen perusteella miltä nimet kuulostavat.

<sup>36</sup> Schreck 2012. "Capture Physical Presence". < <http://www.travesssmalley.com/capturephysicalpresence/> >. 26.2.2016.

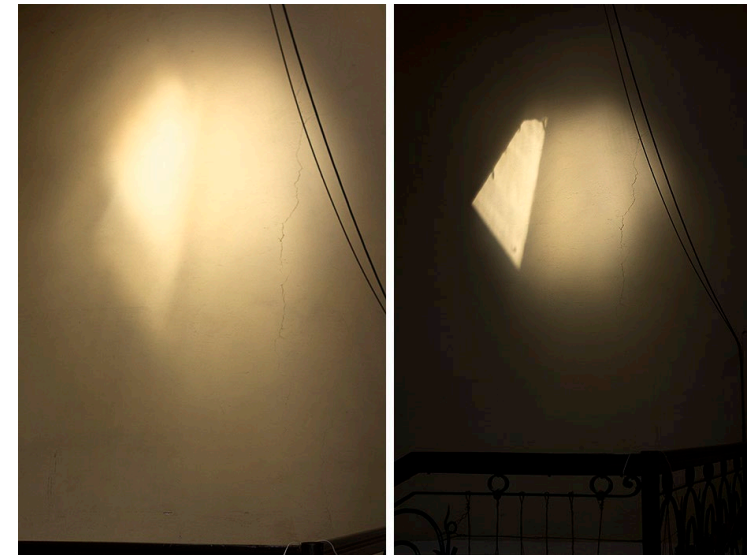
<sup>37</sup> Semeraro 2013. "Special Interview - Edoardo de Falchi: The Hidden Artist". The F Breath -verkkójulkaisu. < <http://www.thefbreath.com/2013/04/special-interview-edoardo-de-falchi.html> >. 8.3.2016.

## OMATAITEELLINEN TYÖ:

### 4. SKANOGRAFIT

#### 4.1. Lähtökohta

Ajatus kuvien toteuttamisesta tasoskannerin avulla syntyi alunperin halustani löytää ajasta ja paikasta riippumaton abstrakti ilmaisumuoto, jonka kautta voisin ottaa etäisyyttä valokuvan representatiiviseen luonteeseen. Halusin tehdä valokuvia, jotka etääntyisivät mahdollisimman kauas arkisesta kokemus- ja katsomistavasta. Lisäksi kimmokkeena toimi tarve irtautua itselleni jo tutuksi tulleista tekniikoista ja tekemisen tavoista. Siihen saakka valokuvani olivat saaneet alkunsa paljolti katuvalokuvauksen tradition mukaisesti, odottelun ja kaduilla kuljeskelun seurauksena (kuva 22). En kuitenkaan ollut tyytyväinen, sillä näin syntyneet kuvat tuntuivat joistain onnistumisista huolimatta jäävän ikään kuin puolitiehen – häilymään esittävän ja ei-esittävän rajamaille.



Kuva 22. Kira Leskinen, *Variations of light*, 2013.

Skano-grafejani edelsi vielä puolen vuoden ajanjakso, jonka aikana etsin tietoisesti uutta suuntaa omalle tekemiselleni. Osallistuin tuona aikana monille kursseille, joista oman työskentelyni kannalta tärkeimmiksi osoittautuivat Ville Tantun, Timo Kellarannan ja Laura Nissisen vetämät kokonaisuu-det. Näiden kurssien aikana syntyneiden uusien ajatusten rohkaisemana päädyin huhtikuussa 2014 tekemään ensimmäiset kokeiluni skanografian parissa.

Toteutin aivan ensimmäiset skanografit kasaamalla suorakaiteen muotoisia pahvinpaloja viistosti toisiaan vasten tasoskannerin lasilevyn päälle. Lopputuloksena syntyi yksinkertais-ta geometrisistä muodoista koostuva abstrakti kuva (kuva 23), joka tuntui sisältävän vahvan viitteen 1900-luvun alun venäläiseen avantgarde-taiteeseen. Tätä viittausta täydensivät kuvan pintaan tallentuneet skannerin lasipinnalle unohtuneet pölyhiukkaset, joita en ollut epähuo-miossa tajunnut pyyhkiä pois. Näiden varhaisimpien skanografi-kokeiluiden innostamana jatkoin työskentelyä skanografian parissa ja kuvat joiden luulin jäävän vain lyhytaikaiseksi kokeiluksi muodostivat lopulta lähtökohdan niin maisterin opinnäytetyöni taiteelliselle osalle kuin pitkäai-kaiselle taiteelliselle työskentelyllekin.



Kuva 23. Kira Leskinen, *Nimetön*, 2014, skanografi.

#### 4.2. Tekniset valinnat

Työstäessäni aivan ensimmäisiä skano-grafeja huomasin, että lukupään liike yhdistettynä lasipin-nalle asetetun kohteen tai materiaalin liikkeeseen mahdollisti erilaiset mielenkiintoiset vääris-tymät ja virheet jättäen työskentelyprosessissa tilaa sattumalle. Hyödynsin tätä ominaisuutta teoksissani runsaasti muun muassa kään-nellen, pyöritellen ja vetäen käyttämiäni materiaaleja ja kappaleita skannerin lasipinnalla skannausprosessin aikana. Pystyin kuitenkin myös kontrolloi-maan kuvan luonnetta seuraamalla kuvan muodostumista tietokoneen näytöltä.

Omalle työskentelylleni sopivimmaksi skannerin lukupään lukunopeudeksi osoittautui lukuis-ten kokeiluiden kautta noin 10-20 sekuntia. Tämä nopeus saa aikaan suurimmillaan 40x60 cm / 300dpi:n kokoisen kuvatiedoston. Mikäli kasvatin tiedostokokoa tätä suuremmaksi, kuvien teke-minen muuttui itselleni liian hitaaksi ja tekemisestä katosi niin spontaanisuus kuin leikkisyyskin. Yli kahdessakymmenessä sekunnissa ehdin ajatella liikaa ja tehdä tietoisia valintoja, jotka johtivat toistuvasti jäykkään ja liian harkittuun kuvakieleen. Tästä oppineena pitäydyin poikkeuksetta 10-20 sekunnin lukunopeudessa.

Toteutin ensimmäiset, kevään ja kesän 2014 aikana syntyneet skanografit Canonin CanoScan 4400F -tasoskannerilla (CCD-kenno / CCF (cold cathode fluorescent) -lamppu). Näissä teoksissa käytin pääosin materiaaleina pahvia ja liimaa, asetellen abstrakteja pahvi- ja liimakappaleita skannerin lasipinnalle. Pitääkseni kappaleet mahdollisimman kolmiulotteisina jätin skannerin kannen työskentelyn ajaksi auki. Kuvien estetiikkaa höystin vielä tuhka- ja pölyhiukkasilla. Koska kuviin tuli kuitenkin herkästi värivirheitä ja kyseisen laitteen kyky toistaa värejä oli hyvin rajal-linen, päädyin kääntämään kaikki kuvat skannauksen jälkeen mustavalkoisiksi. Tammikuussa 2015 siirryin värillisten skanografien pariin, johon oli ennen kaikkea syynä siihen saakka toimi-neen CanoScan 4400F -tasoskannerini hajoaminen. Ostin tilalle Canonin Lide120 -tasoskannerin (CIS-kenno / 3-värinen (RGB) LED-lamppu). Edeltäjästään poiketen, uusi tasoskanneri toisti värit



moitteettomasti, mikä avasi minulle mahdollisuuden lähteä toteuttamaan uusia skanografeja värillisinä.

Työskennellessäni molemmilla skannereilla, mutta etenkin Canon Lide120:llä, olen poikkeuksetta odottanut pimeän tuloa tai pimentänyt huoneen ennen työskentelyn aloittamista. Lisäksi olen pyrkinyt vaimentamaan tilasta kaikki ylimääräiset äänet, toteuttaen lopulliset teokset hyvin hämärässä ja hiljaisessa, lähes pimeässä tilassa. Tämä luo mielenkiintoisen yhtymäkohdan valokuvauksen historiaan – oma työskentelyni rinnastuu niin camera obscuran pimeään tilaan kuin perinteiseen pimiötyöskentelyynkin. Päädyin tähän ratkaisuun jo kesäkuussa 2014, kun huomasin pimennetyn työskentely-ympäristön edistävän työskentelyprosessin kannalta oikeanlaisen, keskittyneen ja ulkoisista vaikutteista mahdollisimman vapaan mielentilan löytymistä. Tämän ohella huomasin sen myös vähentävän skanografeihin syntyviä värivirheitä ja kuvissa esiintyvää kohinaa.

Canon Lide120 -tasoskannerilla työskennellessä hämärän merkitys nousi tekniseltä kannalta erityisen suureksi, sillä ylimääräisen valon poistaminen tilasta vaikutti kohinan ohella suoraan värien kirkkauteen sekä vähensi kuva-alan poikki syntyviä häiritseviä raitoja. Tätä toimenpidettä, työskentelytilan pimentämistä lukuunottamatta olen toivottanut erilaiset skannerin luomat digitaaliset häiriöt ja virheet kuviini tervetulleiksi elementeiksi.



Kuva 24. Kira Leskinen, *Vanca*, 2015, skanografi.

#### 4.3. Värit

Olen valinnut teoksissa käyttämäni värit intuitiivisesti, pyrkien kohti harmonisia, mutta voimakkaita väriyhdistelmiä. Värivalintojen tekeminen yhtenäisen kaavan tai järjestelmän kautta ei ole tuntunut itselleni mielekkäältä työskentelytavalta. Yhtenäisen kaavan puuttumisesta huolimatta huomaan, että teoksiin on pujahtanut mukaan värillisiä viitteitä itselleni tärkeisiin maihin kuten Espanjaan ja Turkkiin. Nämä viitteet näkyvät etenkin punaisen ja keltaisen sekä punaisen ja valkoisen väriyhdistelmissä.

Ensimmäiset värilliset teokseni olivat väriskaalaltaan pääosin vaaleanpuna-puna-oransseja ja musta tausta oli niissä vahvasti läsnä (kuva 24). Myöhemmin, loppuvuodesta 2015, siirryin värillisesti punaisen ja valkoisen yhdistämiseen sekä otin näiden rinnalle lämpimän keltaisen sekä keskiharmaan. Mustan taustan tilalle nousi valkoinen ja aikaisempien värillisten teosten (*Vanca / Vayun / Lakhi*, 2015) leijuvan eteerinen ja voimakkaan kolmiulotteinen visuaalinen kieli sai väistyä.

Siihen saakka skanografini olivat perustuneet pitkälti valoon ja sen käyttäytymiseen erilaisten materiaalien kanssa mutta loppuvuodesta 2015 eteenpäin pyrin nostamaan teosten keskiöön suuret litteät väripinnat ja näiden väripintojen väliset suhteet. Aikaisemmasta poiketen kuviin ilmestyi myös kiiltäviä pintoja - varsinkin kiiltävää syvää punaista. Tämä avasi minulle uusia mahdollisuuksia. Huomasin, että pitäessäni kiiltävän väripinnan kiinni tasoskannerin lasilevyssä, toistui se lopulliseen kuvaan mattana. Mikäli taas nostin sen irti lasista, muodostui kuvaan voimakkaita kiiltoja. Esimerkkeinä kiiltävien pintojen käytöstä ovat muun muassa punavalkoiset teokset *Ular* ja *Iknel*.

4.4. Muodot ja materiaalit

Toteuttaessani skanografeja minulle on ollut keskeistä kuvissa käyttämieni materiaalien olemus ja tuntu, sekä sommitteluun ja muotoon liittyvät kysymykset. Muotokielen osalta pyrin kohti ajattomuutta ja paikattomuutta. Skanografini eivät ole pisteitä kartalla tai aikajanalla vaan teosteni paino on väreissä ja sommittelussa – muotojen, pintojen ja kappaleiden välisissä suhteissa, sekä näiden synnyttämissä mielikuvissa.

Muotojen ja sommittelun suhteen tavoittelen teoksissani pakotonta, leikkisää ja vapaata muotoa, jossa on esteettistä vaivattomuutta. Parhaimmillaan kuvan elementit tuntuvat sisältävän liikkeen, ikään kuin ne edelleen hakisivat lopullista muotoaan. Samankaltaista muodollista ajattelua löydän muun muassa Timo Kelarannan ja Ellsworth Kellyn tuotannosta. Koen, että sommittelua ja muotokieltä koskevat kysymykset toimivat skanografieni selkärankana. Tästä syystä formalistisen taideteorian ja sen kehittelijän Clive Bellin ajatukset ovat itselleni läheisiä.

Bellin ajatuksena oli, että taideteoksen perustana ja ytimenä toimii aina erityinen taiteellinen muoto, jota hän nimittää *merkitseväksi muodoksi (significant form)*. Merkitsevä muoto herättää katsojassa erityisiä, uskonnollisen kokemuksen kaltaisia tunteita – jopa esteettisen hurmoksen.<sup>38</sup> Samankaltainen tunnekokemus lienee ollut myös Mark Rothkon ajatuksena hänen todetessaan, että mikäli katsoja puhkeaa kyyneliin hänen maalauksensa edessä, silloin katsojaa on koskettanut sama uskonnollinen tunne jonka Rothko tuns i teosta maalatessaan.<sup>39</sup> Bellin ja Rothkon kuvaaman kaltainen vahva tunnekokemus on myös yksi omien teosteni sisältämistä pyrkimyksistä.

Skanografini leikittelevät sommittelun ja muodon lisäksi myös tilan tunnulla tai sen puutteella.

38 Seppä 2012, 77.

39 Baal-Teshuva 2003, 50.

Mustavalkoisten skanografieni sisältämä tilallisuus on avaruudellista – mustaa, hahmotonta, ei-spesifiä, jossa kuvien kolmiulotteiset kappaleet tuntuvat leijuvan. Värilliset teokseni sen sijaan eivät luo painottoman tilan tuntua. Niissä ei ole enää ensinkään kyse tilasta ja kappaleista vaan pinnoista ja eri väristen ja muotoisten alueiden välisistä suhteista. Nämä teokset ovat toisinaan tuntumaltaan jopa raskaita ja painavia, kuten esimerkiksi punavalkoinen teos Vakur, jossa voimakas punainen tuntuu valuvan yhtenä massana kuva-alan yli.

Visuaalisesti kuvilleni on tyypillistä tietynlainen hallittu hiomattomuus ja siitä syntyvä orgaanisuuden tunne, joka toimii vastapainona skannerin digitaaliselle jäljelle. Olen pyrkinyt voimistamaan kuvieni orgaanisuutta materiaalivalintojen kautta, sekä muun muassa sirottelemalla skannerin lasipinnalle tuhkaa ja pölyä. Haluan näin rikkoa ajatusta virheettömyydestä ja kliinisydestä, joka helposti mielletään osaksi digitaalisen kuvan estetiikkaa.

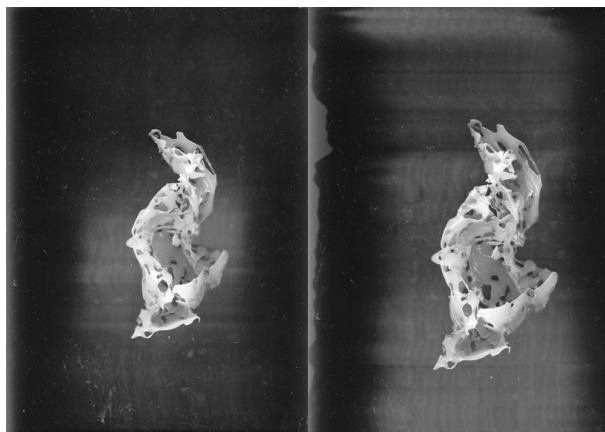
Työskentelyprosessini on luonteeltaan performatiivista ja teokseni pohjautuvat pitkälti improvisaatioon ja leikkiin, sekä jossain määrin sattumaan. Teoksessaan *Leikkivä ihminen* (1967), Johan Huizinga määrittelee leikin vapaaehtoiseksi toiminnaksi, joka ”erottuu tavanomaisesta elämästä paikallisen rajoituksen kautta. Leikki luo konkreettisesti tai abstraktisessa mielessä suljetun tilan, jokapäiväisestä ympäristöstä eristety n, jossa leikki tapahtuu ja jossa leikin säännöt ovat voimassa.”<sup>40</sup> Tapani toteuttaa skanografeja pimeässä huoneessa toimii oman työskentelyni kohdalla leikin edellyttämänä paikallisena rajoituksena. Vetämällä verhot ikkunoiden eteen luon itselleni arkipäiväisestä todellisuudesta eristety n tilan, jossa leikin on mahdollista tapahtua.

Leikin ohella työskentelyäni leimaa improvisaatio eli skanografini syntyvät puhtaasti tekoprosessin aikana tehtyjen päätösten kautta, eivät ennakkosuunnittelun tai luonnosten pohjalta. Kuvien improvisoidun syntyvän vuoksi sattumalla on osansa prosessissa, mutta koen sen olevan vain

40 Huizinga 1967, 30.

työskentelyäni tukeva ja inspiroiva elementti, ei itsessään kuvien toteuttamisen kantava voima. Tämä kontrollin ja sattuman välinen suhde on samankaltainen kuin Jackson Pollockilla hänen action painting maalauksissaan. Pollock käytti teoksissaan edukseen maalin perusominaisuutta, sen valuvaa paksun nestemäistä koostumusta – hän antoi maalin valua ja roiskua lattialle levitetylle maalauskanakalle. Prosessi perustui osin sattumaan, mutta myös pitkäaikaisen työskentelyn kautta syntyvään kykyyn kontrolloida teoksen toteuttamiseen käytettyjä välineitä ja materiaaleja, ja täten syntyvää lopputulosta. Sekä Pollockin, että itseni kohdalla koenkin sattuman sijaan mielekkäämmäksi painottaa improvisaation merkitystä.

Kaiken kaikkiaan omalle tekemiselleni on olennaisinta tekoprosessin vapaus sekä lopullisen kuvan sisältämä energia ja tunnelataus – tuntemus ja tuntuma. Skanografiäni lähtökohtana ovat arkiset materiaalit, kuten paperi, pahvi ja liima, mutta haluan, että lopullinen teos etään-tyy näistä materiaaleista. Olen erityisesti kiinnostunut materiaaleista, jotka ovat tavanomaisia, mutta taipuvat tarvittaessa tunnistamattomiksi (kuva 25). Tällöin lähtökohdan ja lopputuloksen välinen suhde hämärtyy. Kyse on niin itseni kuin katsojankin hämäämisestä sekä yrityksestä irtautua edes hieman valokuvan representatiivisesta luonteesta. Lopullisten teosten visuaalinen abstrakti kieli on toivoakseni yhdistelmä tavanomaista ja salaperäistä - eräänlainen oodi arkiselle mystiikalle.



Kuva 25. Kira Leskinen, *Ruh*, 2014, skanografi-diptyyppi. Olen erityisesti kiinnostunut materiaaleista, jotka ovat tavanomaisia, mutta taipuvat tarvittaessa tunnistamattomiksi. Tämän kyseisen teoksen materiaalina käytin liimaa.

#### 4.5. Teosten nimeäminen

Työskentelyprosessin edetessä ja kuvamäärän kasvaessa, yhdeksi opinnäytetyöni taiteellisen osan haastavimmaksi vaiheeksi osoittautui teosten nimeäminen. Olen nimennyt teokset hyvin vapaasti käyttäen niin olemassa olevia sanoja kuin itse keksimiäni täysin abstrakteja teosnimiä. Käyttämäni nimeämistapa on sidoksissa pyrkimykseni korostaa teosten ei-esittävän luonteen ohella niiden auditiivisuutta. Minulle on tärkeää nimien sointi, se miltä ne tuntuvat korvissa ja kielen päällä. Useimmat näistä teosnimistä ovat lyhyitä, ominluvin lyhenneltyjä. Abstrakti nimeäminen pätee kuitenkin vain pieneen osaan teoksistani. Kun tietyt kuvat tuntuivat työskentelyprosessin edetessä pakenevan merkityksiä ja vaativan abstrakteja teosnimiä, niin huomasin joidenkin teosten kohdalla käyvän myös päinvastoin. Tästä on hyvänä esimerkkinä tammikuussa 2016 syntynyt puna-kelta-harmaa teos, jonka nimesin aluksi abstraktilla nimellä *Saros*, mutta joka sai pian uuden, mielestäni paremmin teokselle sopivan espanjankielisen teosnimen, *Sabroso* eli maukas. Pelkkä auditiivisuus jäi kyseisen teoksen kohdalla mielestäni ontoksi vaihtoehdoksi. Toisin kuin olin alunperin kuvitellut, abstrakti kuva vaatikin jälleen merkitystä ja kielellistä kiinne-kohtaa.

Kaikkia teosnimiä pohtiessani minulle on ollut keskeistä ennen kaikkea se miltä keksimäni nimet kuulostavat foneettisesti. Olen ottanut nimiin vaikutteita suomesta, virosta, espanjasta ja turkista. Kielten vaikutus näkyy sekä abstrakteissa, että merkityksen sisältävissä teosnimissä. Olen opiskellut kahta viimeksi mainittua, espanjaa ja turkkia jonkin verran ja viehättynyt kyseisten kielten sisältämistä äänteistä, sanoista ja sanarakenteista. Espanjankieli hiipi teoksiini lukuisien sanojen kautta: *Sabroso* (maukas), *Morriña* (koti-ikävä), *Candor* (vilpittömyys, suoruus) ja *Aluvión* (tulvan irroittama maa-aines, tulva, ryöppy). Turkinkieli taas näkyi enemmän abstrakteissa teosnimissä, kuten *Vanca* ja *Vayun*, mutta näiden lisäksi käytin niminä myös sellaisia turkinkielisiä sanoja kuin *İstiklal* (itsenäisyys), *Vakur* (viehkeä, uljas, sulavaliikkeinen), *Vaka* (tapaus, sattumus) ja *Ruh* (sielu, henki). Viimeisenä mukaan tuli viro, jonka otin käyttöön etsiessäni sopivalta kuulosta-

via sanoja mustavalkoisten skanografieni nimeämiselle. Käyttämäni kielet ovat kaikki foneettisia, eli ääntämisen ja kirjoittamisen välillä on melko yksiselitteinen suhde.

Prosessina teosten nimeäminen on aikaavievää. Aluksi listasin itseäni viehättäviä sanoja suomen-, englannin-, turkin- ja espanjankielellä. Tämä tapani listata sanoja on peräisin Timo Kelarannalta, joka on kertonut kirjoittavansa nimiehdotuksia ylös kaiken aikaa.<sup>41</sup> Kelaranta on käyttänyt teostensa nimeämiseen pääosin espanjan-, suomen- ja englanninkielisiä sanoja, kuten *Este Camino Largo*, *Siltatyöt*, *Long Play*. Itselläni käyttämistäni kielistä englanti putosi kuvia ja sanoja yhdistellessäni nopeasti kokonaan pois. Lisäksi Kelaranta on sanonut, että työskennellessään hän kokee aina ajavansa takaa jotain sanaa tai lausetta.<sup>42</sup> Minulle tämä on vierasta, sillä ainakin tähän mennessä työskentelyssäni kuvat ovat aina edeltäneet sanoja. Kuva on toiminut sanan tai äänteen kimmokkeena, ei toisin päin.

44 Tämän teoskokonaisuuden kohdalla sanoja syntyi runsaasti, mutta oikeiden kuva-sana -parien tavoittaminen vaati välillä kuukausienkin kypsyttelyä. Kuvamateriaalin laajentuessa ja nimeämisprosessin edetessä siirryin alkuvuodesta 2015 nimeämään joitain kuvia myös täysin abstrakteilla teosnimillä, ja lopulta vuosi myöhemmin mukaan nousi uutena kielituttavuutena viro. Viro kiehtoi minua suhteessa suomeen sen samankaltaisen soinnin sekä puolittaisen ymmärrettävyyden vuoksi.

Keväällä 2016 nimien ja sanojen etsimisestä tuli systemaattista ja tukeuduin nimeämisprosessissa nettisanakirjoihin. Ensin etsin suomenkielisille sanoille espanjan-, turkin- ja vironkielisiä vastineita, mutta pian huomasin tämän olevan liian hidas ja sattumanvarainen työskentelymetodi. Suomenkielisillä lähdesanoilla hakeminen kiinnitti nimeämisen jälleen sanojen sisältämiin

<sup>41</sup> Kelaranta 2006, 91.

<sup>42</sup> Kelaranta 2012, 27.

merkityksiin, vaikka pyrkimyksenäni oli valita sanoja etupäässä niiden foneettisen puolen vuoksi.

Niinpä siirryin etsimään sanakirjoista sopivia sanoja kirjoittamalla hakukenttään vain kirjainyhdistelmän jonka halusin muodostavan sanan alun. Tällöin sanakirja ehdotti kaikkia kyseisen alun omaavia sanoja hakemallani kielellä ja pystyin jälleen nostamaan keskiöön sanojen foneettisuuden.

Olen käyttänyt nimeämisprosessissa hyväkseni myös jo olemassa olevien sanojen tahallista lyhentämistä. Tällöin olen lyhentänyt sanoja mielivaltaisesti, jättäen jäljelle vain kaikkein kauneimmat ja mielenkiintoisimmat äänneet. Lopullinen sana ei näin ollen enää tarkoita mitään, mutta siinä on edelleen jotain alkuperäisen sanan soinnista. Esimerkkinä voin nostaa espanjankielen sanan *inclinado* (*vino*, *kalteva*), joka on itsessään vahva sana, mutta joka ei sellaisenaan tuntunut istuvan minkään teoksen nimeksi. Niinpä lyhensin sanan muotoon *innado* ja lisäsin painomerkin keskimmäiselle tavulle, jolloin lopulliseksi teosnimeksi muotoutui *Innádo*.

Värilliset skanografit löysivät nimensä pääosin nopeasti, kun taas varhaisemmat mustavalkoiset skanografi-teokset osoittautuivat nimeämisen osalta kaikkein vaikeimmiksi. Kielellisen ja/tai foneettisen vastineen löytäminen niiden ajattomalle ja hienovaraiselle estetiikalle vei minulta lopulta melkein kaksi vuotta, sillä niin espanjan- kuin turkinkielisetkin sanat tuntuivat pääosin epäsopivilta, ja abstraktit nimet taas jäivät usein liian etäisiksi. Teosten nimet muotoutuivat lopulta suurimmilta osin vironkielen sanoista kuten *Lill* (*kukka*), *Ilus* (*kaunis*, *sievä*), *Valgus* (*tuli*), *Hoovus* (*virta*) ja *Tuum* (*ydin*, *sydän*). Näiden rinnalle nostin lisäksi muutaman itse keksimistäni abstrakteista nimistä, esimerkiksi *Kehre*, *Hudir* ja *Olon*.



Kuva 26. Kira Leskinen, *Vanca / Vayun*, 2015. Installaationäkymä Valokuvataiteen opiskelijat ry:n *DEADLINE* -jäsennäyttelystä, Jukka Male Museosta keväältä 2015.

## 5. TEOSTEN ESITYS

### 5.1. Näyttely

Pohdin tässä kappaleessa lyhyesti skanografi-teosteni mahdollisia tulevia esitysmuotoja ja kokonaisuuden sisältämiä mahdollisuuksia näyttelykontekstissa.

Tähän mennessä skanografejani on ollut esillä vuosien 2014-2015 aikana Helsingissä Jukka Male Museossa Kaapelitehtaalla (kuva) sekä Saksassa *Young Professionals*-näyttelyssä Zingstissä ja *Romantic in Abstraction* -näyttelyssä Caspar David Friedrich Centerissä, Greifswalfissa. Lisäksi yksi teoksistani, *Vanca* (2015), oli esillä Valokuvagalleria Hippolytessä joulukuussa 2015 kuukauden teoksena. Kaikissa näissä paikoissa kuvat olivat esillä kehystettyinä, kuvakoon ollessa noin 50x70 cm.

Jatkossa esittäessäni tämän teossarjan teoksia näyttelykontekstissa, haluan leikitellä niin mustavalkoisten ja värillisten skanografienninnastamisella, kuin kuvakokojen vaihteluillakin. Musta- valkoiset teokset näen pääosin pienessä, noin 18x25 cm:n koossa kun taas värillisistä teoksista varsinkin *Saros* (2016) ja *Sabroso* (2016) kaipaavat huomattavasti suurempaa, jopa 150x190 cm:n kokoa. Kokoerojen vaihtelun kautta pyrin tuomaan kokonaisuuteen rytmiä ja vaihtelevia painoituksia- visuaalisesti hiljaisempia ja lujempia ääniä.

Teosten lopullisen materiaalisen muodon, samoin kuin sarjan ripustuksellisten ratkaisujen suhteen tavoittelen keveyttä ja ilmapuutta. Näen teokset vitriinikehykseen kehystettyinä, niin että kuvat täyttävät koko kuvapinnan kehyksen reunasta reunaan, mutta riippuvat kehyksen sisällä vapaasti.



## 5.2. Kokeelliset esitystavat

Näyttelykontekstia silmällä pitäen, teosten esitystavan pohtimisen ohella olen toteuttanut kevään 2016 aikana myös joitain materiaalisia esitysmuotoon liittyviä kokeiluita. Näiden kokeiluiden tarkoituksena on ollut etsiä teoksille sopivien esitysmuotojen rajoja ja leikitellä kokeellisemmilla valokuvan esitystavoilla.

Yksi mielenkiintoisimmista kokeiluista jonka tein oli kuvan siirtäminen puulevylle vesiohenteisen liiman avulla. Käytännössä toteutin kuvansiirron sivelemällä kerroksen erikeepperiä lasertulosteen kuvapuolen päälle ja liimaamalla kuvan vanerilevyn pintaan. Liiman paksun koostumuksen vuoksi kuva ehti kostua ja rypistyä jonkin verran ennen kuin sain sen kiinnitettyä, mikä loi lopulliseen vanerilevylle siirtyneeseen kuvaan rosoa ja kulumaa. Lisäksi liiman paksuus toi lopullisen kuvan pintaan valokuvalla epätyypillistä elävyyttä ja kolmiulotteisuutta.



Kuva 27. Kira Leskinen, *Sabroso*, 2016. Vesiohenteisella liimalla vanerilevyn pintaan siirretty skanografi-kuva hangataan liiman kuivuttua kostealla pesusienellä esiin.



Kuva 28. Kira Leskinen, *Sabroso*, 2016, vanerilevylle siirretty skanografi.

Erikeepperin kuivuttua hieroin valmiin kuvan varovasti esiin kostealla pesusienellä (kuva 27).

Vanerilevylle tähän mennessä siirtämistäni viidestä kuvasta parhaiten onnistui *Sabroso* (2016) (kuva 28). Paperin rypistymisen aiheuttaman rosoisuuden ansiosta tällä tekniikalla toteutut skanografi-teokset tuntuvat liikkuvan perinteisen valokuvan estetiikasta kohti taidegrafiikan vedosta. Esteettisen yhtäläisyyden ohella erikeeppertekniikka tekee kuvista grafiikan vedosten tapaan monistettavia, mutta uniikkeja.

Vanerilevylle siirrettyjen kuvien lisäksi tein kevään 2016 aikana myös toisen kiinnostavan kokeilun, joka perustui kuvan tulostamiseen osissa ja teoksen koostamiseen seinälle palapelin tavoin. Otin tälle kokeilulleni lähtökohdaksi *Vayun* (2015) -teoksen. Tulostamista varten jaon kuvan 5 x 5 ruudukon avulla 25 osaan. Määrittelin yhden osan kooksi 18 x 27 cm jolloin pystyin tulostamaan osat suoraan A4-kokoisille paperiarkeille. Tulostettaessa osiin jäi parin sentin kokoinen valkoinen marginaali, jonka päädyin lopulta jättämään osaksi lopullista teosta (kuva 29). Valkoinen ruudukko tuntui sopivasti alleviivaavan teoksen luonnetta useammasta eri palasta koostuvana kokonaisuutena. Sekä vanerilevy-, että ruudukko -kokeilut onnistuivat niin hyvin, että uskon jatkossa hyödyntäväni molempia esitystapoja myös näyttelykontekstissa.



Kuva 29. Kira Leskinen, *Vayun*, 2016, 25-osasta koostuva skanografiteos.



Kuva 30. Kira Leskinen, 2016. *Scanographs* -kirjan koeversio, jonka toteutin laserprintterillä ennen lopullisen kirjan painattamista. Kirjan nimessä oli tuolloin vielä mukana suomenkielinen muoto *Skano-grafeja*. Valmiissa kirjassa nimi on kuitenkin vain englanninkielisessä muodossa.

### 5.3. *Scanographs*-valokuvakirja

Kahdessa edellisessä luvussa esiteltujen esitysmuotoja koskevien pohdintojen ja teoskokeiluiden jälkeen siirryn nyt käsittelemään kuvasarjaa sen tämän hetkisessä lopullisessa esitysmuodossa eli opinnäytetyöni taiteellisenä osana toteuttamanani valokuvakirjana.

Opinnäytetyöni taiteellinen osa koostuu 44 sivuisesta pehmeäkantisesta valokuvakirjasta, joka kantaa nimeä *Scanographs*. Kirja sisältää 17 ilmaisukieleltään ei-esittävää kuvaa, jotka olen toteuttanut tasoskannerin avulla. Tämä tekniikka tunnetaan englanniksi nimellä *scanography*, josta myös kirjan nimi juontuu. Kirjasta on olemassa 50 kappaleen numeroitu ja signeerattu editio. Suurin osa kirjan teoksista on vuodelta 2016, mutta joukossa on myös muutama vuonna 2014 toteuttamani mustavalkoinen skanografi. Vanhempien ja uudempien teosten rinnastamisella haluan tuoda näkyviin vuosien 2014-2016 aikana työskentelyprosessissani ja teosten luonteessa tapahtuneen muutoksen ja teoskokonaisuuden kehityskaaren.

Päätös opinnäytetyön taiteellisen osan toteuttamisesta erilliseksi, kirjallisesta osasta itsenäiseksi kirjaksi perustui haluuni saada aikaan ei vain opinnäytetyö, vaan ennen kaikkea teos. Taiteellinen kokonaisuus jota voin jatkossa hyödyntää ja esitellä mahdollisimman monissa erilaisissa yhteyksissä – sekä valokuvakirjana että portfoliona, niin tapaamisissa, valokuvakirjafestivaaleilla kuin näyttelyissäkin.

Editoidessani kirjan kuvakokonaisuutta asetin tavoitteekseni visuaalisesti ja rytmillisesti kiehtovan kokonaisuuden rakentamisen, jossa kuvien järjestyksellä ja harkitulla värien ja muotojen kautta tapahtuvalla toistolla luotu rytmi sitoisi kirjan yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Tämä tarkoitti kahden vuoden aikana syntyneen kuvamateriaalin ja lähes neljäkymmenen potentiaalisen teoksen karsimista kirjan sisältämään seitsemääntoista kuvaan. Itselleni avainkuviksi nou-

sivat heti *Vaka*, *Aluvi3n*, *Saros*, *Kehre ja Tuum*. Lähdin editoimaan kirjaa näiden kuvien pohjalta lisäten avainkuvien lomaan kirjan kulkua rytmittäviä ja näiden teosten välillä siltoina toimivia toisia teoksia. Keskeistä oli saada kuvien muodostama esteettinen maailma pysymään koossa eikä antaa sen hajota liian laajalle tai moneen suuntaan. Tästä syystä päädyin jättämään vuonna 2015 toteuttamani skanografit kirjasta kokonaan pois. Vuodelta 2014 taas otin mukaan vain teoksia joiden toteuttamiseen olin käyttänyt pahvia, sillä näen näiden mustavalkoisten ja uusimpien värillisten teosten välillä eräänlaisen sukulaissuhteen. Hauskasti muun muassa mustavalkoinen teos *Valgus* näyttäytyy itselleni kuin *Aluvi3n*-teoksen esi-isänä. Lisäksi ajattelen mustavalkoisten teosten myös toimivan voimakkaiden punaisten ja keltaisten värien vastapainona luoden kokonaisuuteen eräänlaisia pysähdyksiä tai hengähdystaukoja.

Kirjan taitossa olen pyrkinyt yksinkertaisuuteen ja vähäeleisyyteen, asetellen kunkin skanografin omalle aukeamalleen. Olen näin halunnut korostaa teosten itsenäisyyttä. Kuvia täydentävät vain kuvan vierestä löytyvä teosnimi ja teoksen valmistumisvuosi, joka on läpi kirjan sijoitettu kuvan vasemmalle puolelle. Vaaka- ja pystykuvien kuvakoot vaihtelevat kirjan sisällä kahden eri koon välillä. Pienimmät kuvat ovat kooltaan 13x16 cm kun taas suurimmillaan vaakakuvat levittyvät 21x30 cm:n koossa aukeaman yli. Kirjan kokoa pohtiessani päätin, että haluaisin ensisijaisesti kirjan olevan käteensopiva, ei niin suuri että sitä olisi hankala selata ilman kirjan asettamista pöydälle tai muulle tasolle. Tämä vaatimus sai minut kallistumaan maltilliseen 25x20 cm:n pystyformaattiin, vaikka sellaiset teokset kuin *Vaka*, *Saros* ja *Sabroso* olisivat varmasti toimineet suuremmassakin formaatissa.

Kirjan kanteen olen toteuttanut useammasta skanografi-teoksesta koostuvan viipalemaisesta kollaasin, jossa ajatuksenani oli jäljitellä tasoskannerilla tuotettujen kuvien pyyhkäisymäistä syntytapaa ja tuoda mielenkiintoisella tavalla esille kirjan teosten sisältämä värimaailma ja muotokiele. Useammasta skanografi-teoksesta muodostettu kansikuva tuntui myös istuvan yhteen kirjan monikkomuotoisen nimen, *Scanographs*, kanssa. Kansikuvan koostamisessa kiinnitin erityisesti

huomiota kuvien välisiin yhtäläisyyksiin ja pyrin eri palojen rinnastamisen kautta luomaan koko etu- ja takakannen läpi kulkevan visuaalisen jatkumon. Kansitekstit sijoitin erilliselle kansien ylitaitetulle paperinauhalle sillä tekstien asettelu kiinni kuvapintaan olisi mielestäni vienyt osan kannen visuaalisesta voimasta. Halusin kannen olevan tarkasteltavissa puhtaasti, ikään kuin yhtenä itsenäisenä teoksena.

Ennen valmiin kirjan painatusta tein kirjasta muutaman erilaisen koeversion (kuva 30), joita näytin muun muassa opinnäytetyön ohjaajilleni Laura Nissiselle ja Niko Luomalle. Heidän kanssaan käymieni keskustelujen pohjalta mielikuva lopullisesta kirjasta, kuvakokonaisuudesta ja taitosta selkeytyi huomattavasti. Painopaikaksi valitsin Boforin, jossa kirja painettiin päällystämättömälle 170 grammaiselle *Scandia 2000 White* -paperille. Paperivalinta osui mielestäni kohdilleen ja niin tulostusjälki kuin värisävytkin vastasivat odotuksiani.

Ainoa merkittävä kompromissi jonka jouduin kirjan kanssa tekemään liittyy kirjan sidontatavan ja kansityypin valintaan. Ihannetilanteessa olisin halunnut toteuttaa kirjan kovakantisena, jossa sidonta olisi tehty ompelemalla, mutta pienen budjetin ja tiukan aikataulun vuoksi päädyin pehmeäkantiseen liimanidottuun kirjaan. Liimanidonnan takia kirjan sivut eivät aukea yhtä hyvin kuin ommellussa kirjassa. Tämä tekee hieman hallaa aukeaman yli meneville vaakakuville, etenkin teoksille *Valgus* (2014) ja *Tuum* (2014). Pehmeät kannet sen sijaan toimivat lopullisessa kirjassa varsin hyvin ja tuovat kirjan olemukseen sille sopivaa fyysistä keveyttä.

LOPPUPÄÄTELMÄT

Taiteen maisterin opinnäytetyöni kautta olen saanut syventyä itselleni merkityksellisten teemojen pariin niin omassa taiteellisessa työssäni kuin sen ohessa kirjoittamani kirjallisen osan parissakin. Työni taiteellisen osan tavoitteena minulla oli rehellisesti omalta tuntuvan ilmaisukielen löytäminen ja sen syventäminen, sekä visuaalisesti ja temaattisesti yhtenäisen kuvakokonaisuuden toteuttaminen joko näyttelyn tai kirjan muotoon. Päädyin jälkimmäiseen, sillä toisin kuin näyttelyllä, kirjalla ei ole aikaan tai paikkaan sidottuja rajoja.

*Scanographs*-kirjan kuvakokonaisuudessa uudempien skanografienvoimakkaat värit rinnastuvat varhaisempien vaimeampaan mustavalkoiseen estetiikkaan. Tämä tekee näkyväksi lähes kahden vuoden pituiseksi venyneen työskentelyprosessin ja sen aikana kuvissa tapahtuneet muutokset. Mustavalkoisten kuvien aikaan visuaalinen kieleni oli vielä tapailevaa, mutta nyt kuvieni sointi on kirkasta – ne soivat itsenäisesti.

Kirjasuunnittelun kautta esille noussut kokemus oman teossarjani työstämisestä sekä valokuvaajan että graafisen suunnittelijan ominaisuudessa oli haastava. Kirjan kokoa, kuvavalintaa ja taittoa koskevat päätökset tuntuivat erityisen vaikeilta, sillä alkuun minulla ei ollut minkäänlaista selkeää mielikuvaa siitä, miltä haluaisin lopullisen kuvateoksen näyttävän. Pitkällisen työstämisen tuloksena tunnen, että oikeat ratkaisut kuitenkin löytyivät ja valmis *Scanographs*-kirja on kokonaisuutena itseni näköinen ja oloinen, aina paperivalinnoista ja vähäeleisestä taitosta kollaasimaiseen kansikuvaan asti.

Opinnäytetyöni kirjallisen osan kautta tunnen, että sain vahvistettua omaa ääntäni sekä ajattelijana että kirjoittajana. Tulin tustuneeksi moniin omaa taiteellista työtäni koskettaviin tai sivuviin käsitteisiin, tekijöihin ja tekniikoihin niin abstraktin valokuvan kuin skanografiinkin saralla. Oman tekemiseni jäsentäminen suhteessa olemassa oleviin käsitteisiin ja toisiin taiteen

tekijöihin oli palkitsevaa ja se toi sekä ajatteluuni että kuvantekemiseeni selkeyttä. Lisäksi asioiden välisten yhteyksien hahmottaminen vastasi haluuni ymmärtää paremmin oman taiteellisen tekemiseni aineksia ja suuntaviivoja.

Kokonaisuutena koen, että opinnäytetyön kirjallinen ja taiteellinen osa toimivat itselleni toisiaan ruokkivina prosesseina. Visuaalinen työ toimi kimmokkeena ajatuksille ja niiden jäsentämiselle kirjallisesti, kun taas kirjoittaminen ja sen myötä pidemmälle kehiteltyt ajatukset loivat taas uutta energiaa kuvalliseen prosessiin. Lisäksi tulin opinnäytetyöni puitteissa kahlanneeksi läpi suuren määrän abstraktia valokuvaa käsittelevää kirjallista ja visuaalista informaatiota. Löysin runsaasti niin itselleni uusia käsitteitä kuin tekijöitäkin. Tämä kaikki tulee varmasti heijastumaan muodossa tai toisessa taas tulevaan taiteelliseen työskentelyyni, mutta tämän opinnäytetyön kohdalla ymmärsin ennen kaikkea sen miten keskeistä on osata asettaa itselleen rajat. Osata päästää irti tekemisestä ja uskaltaa saattaa kokonaisuus valmiiksi.

LÄHTEET

Painetut lähteet

BAAL-TESHUVA, JACOB 2003: *Mark Rothko, 1903-1970: Pictures as Drama*. Taschen, New York.

FLUSSER, VILÉM 2000: *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books, London.

HUIZINGA, JOHAN 1967: *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineksen määrittelemiseksi*. Werner Söderström Osakeyhtiön kirjapaino, Porvoo.

JÄGER, GOTTFRIED 2012: *The Art of Abstract Photography*. Arnoldsche, Stuttgart.

KELARANTA, TIMO 2014: *The House of Poets*. Kehrer Verlag, Heidelberg.

KELARANTA, TIMO 2012: *Outo rakkaus*. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 42. Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki.

KELARANTA, TIMO 2006: *The Quiets*. EMMA – Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 7/2006. Musta Taide 5/2006, Helsinki.

MAKKONEN, PEKKA. 2010: *Camera Pixela – ammattilaisten näkemyksiä valokuvauksen digitalisoitumisesta*. Valokuvatieen museon julkaisuja. Musta Taide, Helsinki.

MOULDERINGS, HERBERT 2009: *Laszlo Moholy-Nagy - The Photographs*. Hatje Cantz, Osfildern.

REXER, LYLE 2009: *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography*. Aperture Foundation, New York.

SEPPÄ, ANITA 2012: *Kuvien tulkinta*. Gaudeamus, Helsinki.

SEPPÄNEN, JANNE 2014a: *Levoton valokuva*. Vastapaino, Tampere.

SHKLOVSKY, VIKTOR 1917. "Art as Technique". Richter, David H., ed 1989. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. St. Martin's Press, New York.

SQUIERS, CAROL (2014). *What Is a Photograph?*. Prestel, New York.

TISDALL, CAROLINE 1970: "Statements by Munari. Introductory notes by Caroline Tisdall", *Studio International* 180; 926 (October): 135–139. W & J Mackay & Co: London.

WARREN, LYNNE 2006: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Vol. 2*. Routledge, Abingdon.

Verkkolähteet

MoMA - The Museum of Modern Artin verkkotietokanta.  
< <http://www.moma.org/collection/works/83725> >. Luettu: 12.4.2016.

SCHRECK, CHRISTOPHER 2012: "Capture Physical Presence".  
< <http://www.travesssmalley.com/capturephysicalpresence/> >. Luettu 26.2.2016.

SEMERARO, GABRIELE 2013: "Special Interview - Edoardo De Falchi: The Hidden Artist". The F Breat -verkkojulkaisu.  
< <http://www.thefbreath.com/2013/04/special-interview-edoardo-de-falchi.html> >. Luettu: 8.3.2016.

SEPPÄNEN, JANNE 2014b: "Valokuva, materiaalisuus, representaatio". Media & Viestintä 37/2014 -verkkojulkaisu. < <http://www.mediaviestinta.fi/arkisto/index.php/mv/article/view/27/21> > Luettu 4.4.2016.

TRANSMEDIALE.DE. "Imaging Machine Processes".  
<<https://transmediale.de/content/imaging-machine-processes> >. Luettu: 23.3.2016.

VUORINEN, JANE 2015: "Abstraktin valokuvan ontologia".  
< <http://peri.fi/2015/03/18/jane-vuorinen-abstraktin-valokuvan-ontologia/> >. Luettu: 14.3.2016.

